PROBA SCRISĂ

CECILIA STOLERU

BACALAUREAT 2000

200

de COMPUNERI și TESTE

rezolvate

- Literatura română -

Editura PESTALOZZI
2000

SUMAR

pag.:

Partea I – Proza:

1. C. Negruzzi: "Alexandru Lăpuşneanul"..... 3
2. I. Creangă: "Amintiri din copilărie"; "Povestea lui Harap-Alb"..... 14
3. I. L. Caragiale: "În vreme de război"..... 37
4. I. Slavici: "Moara cu noroc" 42
5. M. Sadoveanu: "Baltagul", "Fraţii Jderi"..... 57
6. L. Rebreanu: "Ion", "Pădurea spânzuraţilor"..... 85
7. Camil Petrescu: "Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război"..... 107
8. Hortensia Papadat-Bengescu: "Concert din muzică de Bach"..... 119
9. G. Călinescu: "Enigma Otiliei"..... 127
10. Mircea Eliade: "Maitreyi", "La ţigănci"..... 139
11. V. Voiculescu: "Lostriţa"..... 155
12. Marin Preda: "Moromeţii" (I-II) 161

Partea a II[a] – Dramaturgia:

1. Bogdan Petriceicu Hasdeu: "Răzvan şi Vidra" 171
2. I.L. Caragiale: "O scrisoare pierdută"..... 175
3. Marin Sorescu: "Iona"..... 190

Partea a III[a] – Poezia:

1. "Mioriţa", "Toma Alimoş", "Monastirea Argeşului"..... 193
2. V. Alecsandri: "Pasteluri"..... 219
3. M. Eminescu: "Sara pe deal", "Revedere", "Luceafărul", "Scrisoarea I", "Glossă", "Odă (în metru antic)"..... 226
4. Al. Macedonski: "Noaptea de decemvrie", "Rondelul rozelor de august"..... 264
5. O. Goga: "Rugăciune" 273
6. G. Bacovia: "Plumb", "Lacustră"..... 285
7. L. Blaga: "Eu nu strivesc corola de minuni a lumii", "Paradis în destrămare"..... 294
8. Tudor Arghezi: "Testament", "Psalmi"..... 308
9. I. Barbu: "Riga Crypto şi lapona Enigel"..... 324
10. V. Voiculescu: "În Grădina Ghetsemani", "Sonetul CLXXXIII"..... 329
11. Nichita Stănescu: "Leoaică tânără, iubirea", "În dulcele stil clasic".. 336

Partea a IV[a] – Comentarea unui text la prima lectură..... 342

Partea a V[a] – Compuneri cu caracter funcţional (cerere, proces-verbal, scrisoare, referat, memoriu de activitate, curriculum vitae, recenzie, telegramă)..... 365

PARTEA ÎNTÂI

PROZA

COSTACHE NEGRUZZI: "ALEXANDRU LAPUSNEANUL".

TESTUL nr. 1

Demonstrați, într-o compunere, justețea afirmației:

"*Numele lui Negruzzi este legat de obicei de nuvela istorică* **Alexandru Lăpușneanul,** *care ar fi devenit o scriere celebră ca și* Hamlet *dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale*" (G. Călinescu).

Cerințe:

I. Stabiliți locul nuvelei "*Alexandru Lăpușneanul*" în contextul operei lui C. Negruzzi.

II. Selectați și comentați trăsăturile care îi conferă nuvelei o valoare incontestabilă:

a) Contribuția autorului la îmbogățirea sursei istorice;

b) Structura compozițională echilibrată, evoluția conflictului, ritmul alert, deznodământul neașteptat;

c) Armonia dintre elementele clasice, romantice și realiste; deschiderea spre modern;

d) Arta expresiei la C. Negruzzi.

REZOLVARE:

I **Costache Negruzzi** (1808-1868) a fost un reprezentant de seamă al generației pașoptiste și, în multe privințe, un deschizător de drumuri în literatura română.

În ansamblu, opera lui prezintă trei mari trăsături: (1) diversitatea tematică și de specii; (2) caracterul de anticipație și (3) deschiderea spre modern.

1. Volumul "***Păcatele tinereților***" (1857) cuprinde o diversitate de specii și formule literare: proză memorialistică ("***Cum am învățat românește***"), nuvele romantice ("***Zoe***"), poezii epice ("***Aprodul Purice***"), satire ale existenței provinciale ("***Rețetă***"), memoriale de călătorie, schițe de moravuri.

În acest peisaj literar atât de bogat, nuvela "***Alexandru***

Lăpuşneanul" ocupă un loc de excepţie: este nu doar prima nuvelă istorică din literatura română, ci şi cea mai bună, neegalată până acum.

2. Dincolo de diversitate, opera lui Negruzzi este valoroasă şi prin caracterul ei de anticipaţie, cu prelungiri până în contemporaneitate. Bunăoară, prin ciclul "***Negru pe alb***" (din volumul menţionat anterior), Negruzzi devine întemeietorul foiletonului în literatura română; breviarele sale de morală din acest ciclu anticipează "*tabletele*" lui Arghezi sau "*Cronicile optimistului*" de G. Călinescu; anecdóta paremiologică[1] "***Păcală şi Tândală***" poate fi aşezată între opera lui Creangă şi aceea a lui Urmuz şi demonstraţia ar putea continua.

Valoarea de anticipaţie a nuvelei "***Alexandru Lăpuşneanul***" este enormă, aceasta deschizând seria scrierilor inspirate din trecut, de la nuvelele istorice ale lui Odobescu şi până la romanul istoric sadovenian.

3. Mai mult decât atât, nuvela poate fi citită şi din perspectiva modernă, ca o parabolă despre vină şi pedeapsă, despre destin şi damnare[2], despre urmările pe care le pot avea actele unui conducător, atunci când la baza lor stă un sâmbure demenţial.

Prin această deschidere spre modern şi spre general, nuvela istorică "***Alexandru Lăpuşneanul***"depăşeşte limitele spaţiului românesc şi se înscrie în universalitate.

II. Care sunt trăsăturile care fac din nuvela menţionată o capodoperă?

II. a) Publicată în 1840, în revista "***Dacia literară***", nuvela constituie o aplicare a cunoscutelor principii enumerate în "*Introducţie*".

Sursele de inspiraţie le-au constituit "*Letopiseţul Ţării Moldovei*" de Grigore Ureche (capitolul intitulat "*Când au omorât Alixandru Vodă 47 de boieri*") şi cronica lui Nicolae Costin, dar un rol important îi revine imaginaţiei autorului (care creează impresia că unele episoade au putut să se întâmple exact aşa cum sunt descrise).

Cine ar putea uita funesta succesiune a capetelor spânzurate în poarta cetăţii voievodale? Dar râsul sinistru al lui Lăpuşneanu, în scena uciderii boierilor?

Cea dintâi calitate a nuvelei constă în faptul că autorul, pornind de la surse istorice sărace, a creat o acţiune densă, cu un ritm alert, în care întâmplările sunt memorabile, iar personajele sunt puternic

individualizate.

II. b) Sub raport compoziţional, evenimentele narate sunt dispuse în patru capitole simetrice, cu tot atâtea motto-uri semnificative şi cu o gradaţie dramatică (*"o mare naraţiune istorică dramatizată"* spunea N. Iorga).

În câteva pagini, sunt concentraţi cei cinci ani (1564-1569) ai celei de a doua domnii a lui vodă Lăpuşneanu, în Moldova; toate firele acţiunii converg spre acest personaj pe care Călinescu îl caracteriza drept *"un damnat osândit de Providenţă să verse sânge şi să năzuie după mântuire"*.

În linii generale, cele patru capitole ale nuvelei ar putea fi rezumate astfel:

1. Pierzându-şi tronul în prima domnie (din pricină că boierii, în frunte cu Moţoc, îl trădaseră), Lăpuşneanu se întoarce cu oaste otomană, hotărât fiind să şi-l reia.

În apropiere de Tecuci, este întâmpinat de o solie trimisă de Tomşa, din care făceau parte: vornicul Moţoc, postelnicul Veveriţă, spătarul Spancioc şi Stroici.

Cei patru îl sfătuiesc pe noul sosit să se întoarcă de unde venise, întrucât poporul nu-l vrea şi nici nu-l iubeşte.

Răspunsul lui Lăpuşneanu este memorabil: *"Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu (...) şi dacă voi nu mă iubiţi, eu vă iubesc pre voi, şi voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră"*.

Cunoscător al slăbiciunilor omeneşti, prevăzător şi viclean, Lăpuşneanu îl păstrează pe lângă sine pe Moţoc (*"un soi de Polonius mai abject"* cum îl caracterizează Călinescu), prevestind, printr-o aluzie transparentă, destinul celorlalţi boieri moldoveni: *"Te voi cruţa, căci îmi eşti trebuitor, ca să mă mai uşurezi de blăstămurile norodului. Sunt alţi trântori de care trebuie curăţit stupul"*.

În motto-ul primului capitol - ***"Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu ..."*** - se aude vocea voievodului şi iese în evidenţă setea lui de putere.

Din acest moment, în termeni moderni, Puterea va deveni un adevărat "personaj" cu ajutorul căruia Lăpuşneanu îşi va împlini "osânda" de a vărsa sânge.

2. În capitolul al doilea, de teamă să nu-şi piardă puterea (tronul), voievodul îşi începe seria actelor sale demenţiale: arde cetăţile, confiscă averile boierilor şi îi omoară pe mulţi dintre ei, cu şi fără motiv:

"La cea mai mică greşală dregătorească, la cea mai mică plângere ce i s-arăta, capul vinovatului se spânzura în poarta curţii, cu o ţidulă vestitoare greşalei lui, adevărate sau plăsmuite, şi el nu apuca să putrezească, când alt cap îi lua locul."

Priveliştea sângeroasă a capetelor care rânjesc sinistru domină emblematic capitolul al doilea.

Într-una din zile, o văduvă al cărei bărbat fusese ucis de curând, o opreşte pe stradă pe doamna Ruxanda, cerându-i să intervină pentru a se curma vărsarea de sânge: *"Ai să dai samă, doamnă! (...) că laşi pre bărbatul tău să ne taie părinţii, bărbaţii şi fraţii ..."*.

Înspăimântată, Ruxanda încearcă să-l înduplece pe cruntul ei soţ, amintindu-i că după viaţă vine judecata divină şi motivând că îi este frică. Lăpuşneanu îi promite un *"leac de frică"*.

Capitolul al II-lea constituie o consecinţă a lui *"eu vă vreu ..."* din primul motto.

De data aceasta, puterea se oglindeşte tragic în sufletul unei văduve, în ale cărei cuvinte vina voievodului cere pedeapsa cerească: ***"Ai să dai samă, doamnă!"*** constituie cel de-al doilea motto al nuvelei. Numai că destinul lui Lăpuşneanu nu se împlinise încă, iar osânda de a vărsa sânge nu ajunsese la capăt.

3. Capitolul al treilea este concentrat pe momentul culminant al acţiunii: uciderea celor 47 de boieri.

Pregătită minuţios şi în taină, aceasta este prefaţată de sosirea domnului la mitropolie (unde fuseseră chemaţi toţi boierii).

Îmbrăcat *"cu toată pompa domnească"* şi purtând pe cap coroana Paleologilor, vicleanul domnitor mimează evlavia închinându-se la icoane şi la moaştele Sfântului Ioan cel Nou; apoi, ţine în faţa boierilor o *"deşănţată cuvântare"* în care îşi cere iertare pentru relele săvârşite, totul încheindu-se cu invitarea acestora la un ospăţ, la curtea domnească.

Spancioc şi Stroici, presimţind primejdia, fug în Polonia, dar ceilalţi boieri, ignorând oştile numeroase care umpleau curtea domnească, intră în palat.

La sfârşitul ospăţului, conform unui scenariu alcătuit iniţial cu sânge rece, 47 de boieri sunt omorâţi de mercenarii domnitorului travestiţi în slujitori. În timpul măcelului, Lăpuşneanu *"luase pre Moţoc de mână şi se trăsese lângă o fereastră deschisă, de unde privea măcelăria ce începuse. El râdea: iar Moţoc silindu-se a râde ca să placă stăpânului, simţea părul zburlindu-i-se pe cap şi*

dinții săi clănțănind".

Între timp, mulțimea se adunase la porți și amenința să intre în curtea palatului. Când armașul trimis de Vodă îi întreabă ce vor, oamenii sunt descumpăniți, dar numele lui Moțoc (rostit de unul dintre ei) aprinde spiritele și toate vocile se unesc: "*Capul lui Moțoc vrem!*". Abilul voievod le satisface dorința (pentru că sunt "*proști, dar mulți*") și Moțoc este aruncat în mulțimea care îl sfâșie.

Din capetele boierilor uciși, Lăpușneanu face o piramidă pe care i-o arată doamnei ca "*leac de frică*". Văzând priveliștea, Ruxanda leșină, în timp ce domnul exclamă: "*Femeia tot femeie (...); în loc să se bucure, ea se sparie*".

Al treilea motto – "***Capul lui Moțoc vrem...***" constituie tot o oglindire a puterii în conștiința mulțimii care și-o reprezintă printr-un substitut: Moțoc.

4. În al patrulea motto – "***De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu ...***" se aude, din nou, vocea voievodului.

Cel care "*năzuise după mântuire*" se refugiase în cetatea Hotinului și, bolnav fiind, se călugărise de teama iadului. Trezit din leșin, își reia "osânda"întoarsă asupra propriului sânge, amenințând că-l va ucide pe fiul său Bogdan.

Obligată să aleagă între soț și fiu, doamna Ruxanda îi dă celui dintâi otrava adusă de Spancioc și Stroici.

Conflictul principal al nuvelei (dintre Lăpușneanu și boieri) se acumulează în primele două capitole, pentru a atinge momentul culminant în scena uciderii colective și scade în intensitate spre final. Gradarea savantă a acestui conflict constituie încă o calitate a nuvelei.

II. c) O altă trăsătură a acestei capodopere o constituie îmbinarea armonioasă dintre elementele a trei curente literare: clasicismul, romantismul și realismul.

1. În **clasicism** s-ar putea încadra: echilibrul compoziției, evoluția gradată a conflictului, mesajul nuvelei, economia de mijloace, realizarea unor caractere.

2. Unii comentatori au subliniat prezența **realismului** concretizată în cruda viziune realistă asupra unor personaje și în atitudinea obiectivă a autorului; de același curent ține și imaginea mulțimii din capitolul al treilea – prima scenă de masă din literatura noastră.

3. Ceea ce constituie minunea acestei nuvele este însă

"echilibrul între convenția romantică și realitatea individului" (Călinescu).

În **convenția romantică** intră mai multe elemente:

A) Ideea instabilității istoriei și a deșertăciunii tuturor măririlor se conturează încă din preambulul nuvelei și străbate întreaga operă: Despot–Vodă murise ucis de buzduganul lui Tomșa, acesta din urmă va fi alungat de Lăpușneanu care, la rândul lui, va pieri otrăvit și așa mai departe, până la capătul vremii.

B) Antiteza angelic-demonic se realizează la nivelul personajelor Ruxanda/Lăpușneanul și are un rol bine determinat: *"numai raportată la umanitatea ei, putem înțelege marginile criminalității lui Lăpușneanu"* (D. Popovici).

Fiică a bunului Petru Rareș, frumoasă și gingașă ca o floare expusă arșiței soarelui, trista doamnă este prizoniera unui spațiu întunecat (palatul voievodal), în interiorul căruia se consumă antinomiile dintre "înger" și "demon": compasiunii pe care o arată Ruxanda celor loviți de soartă, Lăpușneanu îi opune cinismul unui scenariu sângeros; bunătății "îngerului" (care străbătuse toate cercurile infernului), voievodul îi opune *"dorul lui cel tiranic"* de a născoci noi suferințe.

Dar crima cere pedeapsă, iar fiul Ruxandei (amenințat de tatăl său) trebuie să trăiască; așa se explică acceptarea de către *"buna doamnă"* a rolului de *"înger al morții"*.

C) Culoarea de epocă se realizează prin descrierea bogată a vestimentației, a obiceiurilor, a felului în care decurgeau ospețele ori a rigorilor vieții de la curțile domnitorilor din evul de mijloc.

D) Destinul personajului principal este cel al unui om neobișnuit pus în împrejurări neobișnuite.

Alcătuit din urcușuri și coborâșuri (de la funcția de stolnic la coroana voievodală), acest destin este marcat de forța distructivă a celui care-l poartă.

La modul romantic, Lăpușneanul este un Demon alcătuit din contraste puternice (luciditate politică, hotărâre, tenacitate, inteligență, viclenie, nesăbuință, disimulare și, mai ales, cruzime).

Demonul are nevoie de o punere în scenă grandioasă pentru a-și realiza răzbunarea ca formă a erorii sale existențiale, iar chipul i se profilează pe un fundal de foc, sânge și suferințe.

Cel care voise să fie o ipostază a Regizorului Universal (în sens schopenhauerian), hotărând asupra vieții și a morții supușilor, nu se poate mântui însă de propriul destin.

Foarte interesantă este, în cazul personajului, *"realitatea individului"* cum o numea Călinescu, trăsăturile lui aparte, care îi permit "citirea" în "cheie" modernă.

Începutul capitolului al IV-lea explică excesele voievodului prin *"dorul lui cel tiranic de a vedea suferiri omeneşti"*; Lăpuşneanul apare astfel ca un om stăpânit, posedat apoape, de o patimă mai presus de firea umană. Pe bună dreptate, N. Iorga justifica actele domnului prin faptul că el avea *"sufletul unui bolnav, ce-şi află alinarea unei suferinţe tainice, numai în vederea şi auzul suferinţei altora"*.

Aşa se face că unele atitudini ale voievodului (râsul sinistru, gestul reflex al apucării jungherului, bucuria resimţită la vederea măcelului, liniştea cu care realizează piramida de capete) nu se explică numai prin cruzime. Toate sunt cauzate de patima de a provoca suferinţă şi moarte, niciodată potolită. Chiar şi intenţia de a-şi ucide fiul se explică prin faptul că Bogdan (devenind domn în timpul bolii tatălui său) îi luase puterea – singura care îi permitea să-şi hrănească patima.

Pe bună dreptate, Călinescu îl vede pe Lăpuşneanul ca pe un damnat, pe care Dumnezeu l-a pedepsit să verse sânge; osândit la un Infern mutat pe pământ, voievodul se află sub puterea neclintită a soartei sale.

II. d) Caracterizat drept *"cel mai limpede şi mai mlădios din povestitorii români"* (N. Iorga), Negruzzi nu se desminte nici în nuvela discutată: stilul naraţiunii se caracterizează prin concizie, echilibru între termenii arhaici şi cei moderni, o mare frecvenţă a gerunziului şi o mare simplitate a topicii.

Note:

1. **paremiologic** = care ţine de proverbe;
2. **damnat** = osândit, condamnat la chinurile iadului.

TESTUL nr. 2

Se dă fragmentul:

"În minut, toţi slujitorii de pe la spatele boierilor, scoţând junghiurile, îi loviră; şi alţi ostaşi, aduşi de căpitanul de lefegii, intrară şi năpustiră cu sabiile în ei. Cât pentru Lăpuşneanul, el luasă pre Moţoc de mână şi se trăsesă lângă o fereastră deschisă, de unde privea măcelăria ce începuse. El râdea; iar Moţoc silindu-se a râde ca să placă stăpânului, simţea părul zburlindu-i-se pe cap şi dinţii săi clănţănind. Şi cu adevărat era groază a privi

această scenă sângeroasă. – Închipuiască-şi cineva într-o sală de cinci stânjini lungă şi de patru lată, o sută şi mai mulţi oameni ucigaşi şi hotărâţi spre ucidere, călăi şi osândiţi luptându-se unii cu furia deznădejdei şi alţii cu aprinderea beţiei. Boierii, neavând nici o grijă, surprinşi mişeleşte pe din dos, fără arme, cădeau făr-a se mai împotrivi. Cei mai bătrâni mureau făcându-şi cruce; mulţi însă din cei mai juni se apărau cu turbare; scaunele, talgerele, tacâmurile mesii se făceau arme în mâna lor; unii, deşi răniţi, se încleştau cu furie de gâtul ucigaşilor şi, nesocotind ranele ce primeau, îi strângeau păn-îi înăbuşeau.

Apoi vreunul apuca vreo sabie, îşi vindea scump viaţa. Mulţi lefegii periră, dar în sfârşit nu mai rămasă nici un boier viu. Patruzeci şi şapte de trupuri zăceau pe parchet! În lupta şi trânta aceasta masa se răsturnase; ulcioarele se spărsesără şi vinul amestecat cu sânge făcuse o baltă pe lespezile salei."

(C. Negruzzi: "*Alexandru Lăpuşneanul*").

Cerinţe:

1. Indicaţi locul în nuvelă al fragmentului ales şi stabiliţi cărui moment al subiectului îi aparţine.
2. Comentaţi, în câteva fraze, această scenă.
3. Comentaţi rolul stilistic al imperfectului.
4. Caracterizaţi atitudinea voievodului. Motivaţi-o.
5. Caracterizaţi atitudinea lui Moţoc. Motivaţi-o.

REZOLVARE:

1. Fragmentul propus face parte din capitolul al III-lea şi prezintă scena uciderii celor 47 de boieri; această scenă constituie momentul culminant al nuvelei.

2. Începutul fragmentului este abrupt şi surprinde mişcarea simultană a slujitorilor / oşteni care se reped asupra boierilor. Scena este alcătuită pe plan vizual (chiar autorul, apelând la imaginaţie, ne face să vedem totul: "*Închipuiască-şi cineva ...*"). Senzaţiile auditive (vălmăşagul luptei, gemetele, strigătele, zgomotul ulcioarelor sparte) sunt presupuse, dar ele alcătuiesc un fundal sugestiv.

Într-o simetrie perfectă, autorul prezintă două grupuri de oameni: slujitorii (*"ucigaşi", "călăi", "aprinderea beţiei"*) şi boierii (*"hotărâţi spre ucidere", "osândiţi", "furia deznădejdei"*).

Separaţi de acest vălmăşag, Lăpuşneanul şi Moţoc privesc scena, cu sentimente felurite.

3. În timp ce verbele care numesc acțiunile slujitorilor sunt la perfectul simplu, cele care se referă la boieri sunt la imperfect, sugerând o dilatare temporală, parcă fără sfârșit; ultimul ("*zăceau*") are nuanță durativă.

4. Atitudinea voievodului (care râde) îi reliefează cruzimea; această atitudine poate fi motivată prin "*dorul lui cel tiranic de a vedea suferiri omenești*".

5. Moțoc se caracterizează prin două trăsături: laşitatea ("*silindu-se a râde ca să placă stăpânului*") și spaima (reliefată printr-un amănunt al înfățișării: "*simțea părul zburlindu-i-se pe cap și dinții săi clănțănind*").

TESTUL nr. 3:

Se dă textul:

"*În vremea aceasta, armaşul se suise pe poarta curții şi, făcând semn, strigă:*

- Oameni buni! Măria – sa vodă întreabă ce vreți şi ce cereți? Şi pentru ce ați venit aşa cu zurba?

Prostimea rămasă cu gura căscată. Ea nu se aştepta la asemenea întrebare. Venise fără să ştie pentru ce au venit şi ce vrea. Începuse a se strânge în cete-cete, şi a se întreba unii pe alții ce să ceară. În sfârşit, începură a striga:

- Să micşoreze dăjdiile! – Să nu ne zapciască!

- Să nu ne mai împlinească! – Să nu ne mai jăfuiască!

- Am rămas săraci! – N-avem bani! – Ne i-au luat toți Moțoc! – Moțoc! Moțoc! – El ne beleşte şi ne pradă! – El sfătuieşte pre vodă! – Să moară!

- Moțoc să moară! – Capul lui Moțoc vrem!

Acest din urmă cuvânt găsind un eho în toate inimile, fu ca o schinteie electrică. Toate glasurile se făcură un glas, şi acest glas striga: «Capul lui Moțoc vrem»"

(C. Negruzzi: "*Alexandru Lăpuşneanul*").

Cerințe:

1. Comentați succint acest fragment.
2. Alegeți enunțul care surprinde momentul psihologic de derută al mulțimii.
3. Comentați mijloacele care fac din acest tablou o scenă de masă.

1. Fragmentul a fost selectat din capitolul al III-lea al nuvelei "***Alexandru Lăpuşneanul***" de C. Negruzzi şi explică cel de-al treilea motto: "*Capul lui Moţoc vrem...*". Scena urmează celei a uciderii boierilor şi va fi continuată cu moartea lui Moţoc.

Fragmentul constituie prima scenă de masă din literatura română, personajul fiind colectiv ("*prostimea*" numită într-un episod anterior "*gloata*").

Într-un tablou vizual şi auditiv, autorul surprinde momentul de derută al mulţimii: iniţial, vocile nu se aud, pentru a izbucni în strigăte răzleţe, venite de pretutindeni. Elementul comun al acestor glasuri disparate îl constituie numele lui Moţoc, al cărui impact asupra conştiinţelor face ca toate vocile să se unească în una: "*Capul lui Moţoc vrem!*".

2. "*Prostimea rămase cu gura căscată*".

3. Dintre mijloacele care contribuie la uniformizarea figurilor individuale, pot fi menţionate:

a) Substantivul colectiv "*prostimea*" şi verbele la singular care numesc acţiunile gloatei (*"rămase", nu se aştepta", "venise", "vrea", "începu"*).

b) Uniformizarea reacţiilor şi a mişcărilor (*"rămase cu gura căscată", "începu a se strânge în cete-cete"*);

c) Contopirea tuturor glasurilor într-o singură voce colectivă;

d) Semnul de exclamaţie repetat care indică o omogenizare a gloatei ajunse la disperare.

TESTUL nr. 4:

Se dă fragmentul:

"Patru ani trecuseră de la scena aceasta, în vremea cărora Alexandru-vodă, credincios făgăduinţei ce dase doamnei Ruxandei, nu mai tăiase nici un boier. Dar pentru ca să nu uite dorul lui cel tiranic de a vedea suferiri omeneşti, născoci feluri de schingiuiri.

Scotea ochi, tăia mâini, ciuntea şi seca pe care avea prepus; însă prepusurile lui erau părelnice, căci nimeni nu mai cuteza a cârti cât de puţin.

Cu toate aceste, era neliniştit, căci nu putuse pune mâna pe Spancioc şi pe Stroici, care şedeau la Cameniţă, aşteptând şi pândind vreme.

.....

Ca să-i privigheze mai de aproape, se mută în cetatea Hotinului, pre care o întări mai cu osăbire; însă aici se îmbolnăvi de lingoare. Boala făcu răpezi înaintări şi în curând tiranul se văzu la uşa mormântului".

(C. Negruzzi: "*Alexandru Lăpuşneanul*").

Cerinţe:

1. Stabiliţi locul fragmentului ales în textul nuvelei;
2. Motivaţi faptele voievodului pomenite în paragraful al doilea;
3. Comentaţi valoarea stilistică a imperfectului;
4. Explicaţi semnificaţia expresiei "*pândind vreme*";
5. Selectaţi enunţul / cuvintele care îl caracterizează pe Lăpuşneanul ca pe un damnat;
6. Definiţi nuvela. Motivaţi încadrarea operei literare "*Alexandru Lăpuşneanul*" de C. Negruzzi, în specia literară nuvela.

REZOLVARE:

1. Fragmentul ales deschide capitolul al IV-lea şi fixează locul acţiunii (cetatea Hotinului).
2. Faptele voievodului enumerate în paragraful al II-lea se explică prin patima lui (*"dorul lui cel tiranic"*) de a provoca suferinţă, ca şi când astfel şi-ar fi potolit o tortură ascunsă, numai de el ştiută.
3. Valoarea stilistică a imperfectului constă în impresia prelungirii, într-un timp fără limite, a acţiunii (*"**Scotea** ochi, **tăia** mâni, **ciuntea şi seca** ... "*).
4. Expresia "*pândind vreme*" are sensul de aşteptând timpul prielnic pentru pedepsirea voievodului.
5. *"... dorul lui cel tiranic de a vedea suferiri omeneşti"*.
6. Nuvela este o specie a genului epic, în proză, de întindere mijlocie, prezentând fapte verosimile[1] şi având o intrigă şi un conflict riguros construite în jurul unor personaje centrale care se reliefează puternic.

Opera menţionată întruneşte aceste trăsături, cu toate că există şi unele exagerări romantice, ale faptelor.

Note:

1. verosimil =credibil.

ION CREANGA: "AMINTIRI DIN COPILARIE", "POVESTEA LUI HARAP ALB".

TESTUL nr. 5:

Alcătuiți o compoziție – eseu pe tema: "Real şi fabulos în opera lui Ion Creangă". Veți urmări şi dezvolta următorul plan de idei:

I. Prezentarea sintetică a operei lui Ion Creangă.

II_1 Definirea conceptului de "real".

II_2 Particularități ale prezentării realului în "*Amintiri din copilărie*" şi "*Povestea lui Harap Alb*".

III_1 Definirea conceptelor de "fantastic", "fabulos" şi "miraculos".

III_2 Particularități ale realizării fabulosului în poveştile lui Creangă.

REZOLVARE:

I. În ultima zi a anului 1889, când omul **Ion Creangă** (n. 1839) se întorcea în pământul de humă, scriitorul îşi însemnase trecerea prin veac, printr-o operă unică şi genială care-i va îndreptăți supranumele de "*Homer al nostru*" (dat de Ibrăileanu).

Deşi redusă ca număr de pagini, această operă cristalizează existența, credințele, datinile, morala şi filosofia poporului român, Ion Creangă fiind *"poporul român însuşi surprins într-un moment de genială expansiune"* (Călinescu).

Creația literară a lui I. Creangă cuprinde: lucrarea memorialistică "***Amintiri din copilărie***", poveştile (*"**Soacra cu trei nurori", "Dănilă Prepeleac", " Povestea lui Stan Pățitul", "Povestea lui Harap-Alb**" ş.a.)* povestirile *("**Inul şi cămeşa", "Povestea unui om leneş", "Prostia omenească**" ş.a.)* şi narațiunea *"**Moş Nichifor Coțcariul**"* pe care autorul a subintitulat-o "povestire glumeață".

În ansamblul ei, această operă prezintă mai multe trăsături definitorii:

a) este unitară, în sensul că lumea înfățişată este cea a satului Humuleşti şi, prin extensie, cea a satului moldovenesc de la jumătatea secolului trecut;

b) oamenii (prezentați în permanentă mişcare) *"sunt vii ca viața, schimbători ca ea, naturali ca rădăcinile ei, de care nu se pot desprinde"* (Pompiliu Constantinescu);

c) autorul ridică particularul la nivelul universalului: copilul

universal şi mama universală (din "*Amintiri ...*") vor avea ca pendant personajele cu caracter exemplar din poveşti: soacra ca esenţă a răutăţii, baba ca esenţă a zgârceniei, prostul care are noroc, leneşul, "*sublim*" ş.a. alcătuiesc o galerie cu trăsături îngroşate, până la imaginea unei lumi în care s-a instaurat Prostia universală ("*Prostia omenească*");

d) stilul şi limba se caracterizează prin oralitate şi umor.

II$_1$ În sens larg, prin **real** se înţelege ceea ce există în realitate, în mod obiectiv (independent de conştiinţa sau voinţa noastră).

Atât în "*Amintiri ...*" cât şi în poveşti, spaţiul acţiunii este cel rural, în speţă cel humuleştean.

a) În prezentarea acestuia, autorul creează o anume culoare locală prin mulţimea detaliilor. Aşa este interiorul casei părinteşti (descris la începutul părţii a II-a a "*Amintirilor*"), în care vatra, hornul, cuptorul şi celelalte elemente de decor păstrează o anume mireasmă ancestrală rurală; tot aşa este şi curtea lui Stan, descrisă într-o lungă enumerare în "*Povestea lui Stan Păţitul*": "*Ce şuri şi ocoale pentru boi şi vaci, perdea pentru oi, poieţi pentru păsări, coteţe pentru porci, sâsâiac pentru păpuşoi, hambare pentru grâu şi câte alte lucruri de gospodărie ...*".

b) Tot în real se încadrează şi tabloul etnografic, autorul evocând ocupaţii, scene de familie şi datini specifice acestui orizont rural.

O asemenea scenă de familie este evocată tot la începutul părţii a II-a a "*Amintirilor*": autorul reînvie, cu un zâmbet nostalgic, serile copilăriei, când tatăl (Ştefan a Petrei) se întorcea de la pădure "*îngheţat de frig şi plin de promoroacă*", iar Smaranda îi povestea, cu năduf, toate năzdrăvăniile copiilor. Ca o confirmare a celor relatate, chiar în timpul acestor discuţii, copiii scoteau "*mâţele*"din cotruţă şi le "*mustruluiau*" "*de la mergea colbul*", încât "*nu puteau scăpa bietele mâţe din mâinile noastre, până ce nu ne zgâriau şi ne stupeau ca pe noi*".

Importantă aici nu este întâmplarea în sine, ci caracterul ei arhetipal[1], care caracterizează cel mai mic "cerc" al tabloului etnografic: viaţa familiei ţărăneşti.

Următorul "cerc" îl constituie datinile din viaţa satului: clăcile (la care torceau şi băieţii şi fetele, însuşi Nică fiind poreclit "*Ion Torcălău*"); mersul cu uratul, în ajunul Anului Nou, hramurile bisericii[2] când "*se ţinea praznicul câte o săptămână încheiată*", ospăţul căpătând dimensiuni urieşeşti.

Aspectul etnografic nu lipseşte nici din poveşti. Bunăoară, după ce şi-au bătut de moarte soacra cele trei nurori începură a vorbi "*despre stârlici, toiag, năsălie, poduri, paraua din mâna mortului*", adică despre ritualul ţărănesc al înmormântării, poveştile ne fiind nişte basme (în sensul curent), ci "*bucăţi rupte din viaţa poporului moldovenesc*" (Ibrăileanu).

c) În evocarea realistă se mai înscrie şi caracterizarea precisă a unor personaje, fapt care le conferă autenticitate: mătuşa Mărioara "*scotea mahmurul din om*" de rea ce era, Trăznea era "*bucher*[3] *de frunte şi tâmp în felul său*", dascălul Iordache "*clămpănea de bătrân şi avea şi darul suptului*", Nic-a lui Costache era inaintat la învăţătură "*până la genunchiul broaştei*" etc.

Procedeul este utilizat şi în poveşti: soacra "*lega paraua cu zece noduri*", feciorii ei erau "*înalţi ca nişte brazi şi tari de vârtute, dar slabi de minte*", împăratul Roş avea inimă "*haină*", fata lui era "*o farmazoană cumplită*" etc.

d) Interesant este faptul că personajele din "*Povestea lui Harap –Alb*" se comportă aidoma celor din "*Amintiri ...*": craiul îşi ceartă (cu vorbe humuleştene) feciorii fricoşi, împăratul Roş este pişcat de purici, iar cei cinci tovarăşi de drum ai lui Harap-Alb, se ceartă în casa de aramă la fel ca învăţăceii de la "fabrica de popi" din Fălticeni. Peste tot, vorbirea sau atitudinile personajelor sunt ţărăneşti, plămădite fiind din aceeaşi realitate humuleşteană.

II.2. Realismul lui Creangă se deosebeşte însă de realismul altor scriitori.

a) În "***Amintiri...***", timpul copilăriei fiind magic şi mitic, lumea este înfăţişată în latura ei festivă, ca la o mare sărbătoare. Plasaţi într-un timp necalendaristic (adevărată vârstă de aur),humuleştenii nu cunosc nici ierarhia socială, nici convenţiile oficiale, trăind ca în vremurile prehomerice. Asemeni uriaşilor (despre care mitul spune că ar fi trăit pe aceste pământuri în vremuri preistorice), personajele sunt văzute prin supradimensionare: colegii lui Nică sunt nişte "*hojmalăi*", sau "*handralăi*", iar unul dintre ei (Oşlobanu)ia în spate lemnele dintr-o căruţă, de parcă ar avea puteri suprafireşti.

În "***Povestea lui Harap – Alb***", amestecul de real şi fabulos are o anume originalitate: atmosfera atemporală şi unică din basmele populare ("*A fost odată ca niciodată ...*") este "umplută" cu povestea a doi fraţi care nu se văzuseră de multă vreme; mobilul călătoriei este practic (moştenirea tronului împăratului Verde), fiul

cel mic ieşind învingător nu datorită unor puteri supranaturale, ci datorită milosteniei sale; în sfârşit, Spânul şi împăratul Roş nu sunt zmeii din basme, ci par a fi oameni obişnuiţi, dar care ies din normă prin înfăţişarea lor (natura i-a "însemnat" pentru a le arăta răutatea).

Şi peste aceste sugestii ale realului, autorul aruncă vălul mitului: bătrâna cerşetoare este o ursitoare (care îi va "ţese" destinul lui Harap-Alb), fiul de crai este un Ulysse, iar pădurea în care îl întâlneşte pe Spân este un veritabil labirint.

Rezultă că: realitatea lui Creangă este veridică[4], dar autorul o înfrumuseţează, aruncând peste ea vălul pur al mitului.

b) Există însă şi o altă viziune a lumii (cu deosebire în "*Poveşti*"); sinteza acestei viziuni ne-o oferă Ochilă – un soi de Ciclop autohton – care, închizându-şi unicul ochi, obţine o oglindă răsturnată a realităţii: "*copacii cu vârful în jos, vitele cu picioarele în sus şi oamenii umblând cu capul între umere*".

În această "*lume pe dos*" (cum o numeşte Zoe Dumitrescu Buşulenga), esenţa este perisabilitatea lucrurilor pe care acelaşi Ochilă le vede "*găurite, ca sitişca, şi străvezii, ca apa cea limpede*", adică pieritoare şi imperfecte.

Uneori, imperfecţiunea lumii se cristalizează în câteva tipologii "absolute": soacra ca esenţă a răutăţii ("*Soacra cu trei nurori*"), prostul care are noroc ("*Dănilă Prepeleac*"), leneşul total ("*Povestea unui om leneş*").

Caricatura lumii reale o constituie "*Capra cu trei iezi*", poveste în care "*animalele sunt văzute omeneşte*" (Călinescu): capra devine "*o mască de comedie, simbolizând tipul feminin vorbăreţ şi văităreţ*" (Călinescu), tot aşa cum soacra, baba mâncătoare de ouă ("*Punguţa cu doi bani*") sau cea pusă la temelia iadului ("*Povestea lui Stan Păţitul*") stârnesc râsul.

c) În sfârşit, realitatea mai poate stârni enormul hohot de râs chiar al autorului; transpusă în poveste, această lume îşi păstrează trăsătura esenţială – prostia devenită enormă şi universală ("*Prostia omenească*").

În concluzie: Ca şi în ultima parte a "*Amintirilor*" (unde autorul "coboară" din lumea pură a mitului copilăriei, în lumea de măşti din faţa Socolei), în prezentarea realităţii, Creangă a "coborât" de la viziunea mitică la cea caricaturală a lumii.

III$_1$ În sens larg, prin **fantastic** se înţelege ceea ce este plăsmuit, creat de imaginaţie, ireal. Conform opiniei lui Tzvetan Todorov,

condiția dobândirii fantasticului pur depinde de perfecta împletire dintre straniu și miraculos; pe înțelesul nostru, calitatea fantasticului este condiționată de proporția dintre ceea ce este supranatural, uimitor (miraculos) și ceea ce este ciudat, neobișnuit, bizar (straniu); mai potrivit pentru opera lui Creangă este termenul de "fabulos" ("fantastic, minunat" cf. DEX).

III_2 În poveștile lui Creangă, fabulosul prezintă mai multe particularități:

a) Este tratat în mod realist, poveștile caracterizându-se prin "*originala alăturare a miraculosului cu cea mai specifică realitate*" (Călinescu).

Așa se face că Dumnezeu și Sfântul Petre pomenesc despre o "chelfăneală" pe care ultimul o mâncase de la un bețiv (ca și când păzitorul Raiului ar fi fost un biet bătrân). ("*Ivan Turbincă*").

În "***Povestea lui Harap-Alb***" fabulosul pare a se ascunde în spatele realității, ieșind la lumină în mod surprinzător.

Astfel, în scena întâlnirii dintre mezinul craiului și bătrâna cerșetoare, însușirile supranaturale cu care aceasta se laudă ("*Căci multe au mai văzut ochii mei de-atâta amar de veacuri câte port pe umerele acestea*") par a fi niște minciuni, tânărul înțelegând miracolul numai atunci când bătrâna dispare în văzduh; tot așa, calul care se apropie de tava cu jăratec este numit "*ghijoacă uricioasă*", abia transformarea lui miraculoasă, datorată intervenției unui factor sacru (Sfânta Duminică), convingându-l pe feciorul de crai.

Un loc aparte îl ocupă Spânul. La început, el nu se abate cu nimic de la comportamentul normal al unui om viclean, numai schimbarea înfățișării la fiecare întâlnire putând sugera că aparține altei ordini (*"... numai iaca ce iar îi iese Spânul înainte, îmbrăcat altfel și calare pe un cal frumos, și, prefăcându-și glasul ..."*). Abia atunci când coboară în fântână, Spânul își strigă numele ("*Chima răului*") dovedind că este diavolul.

Chiar și cele cinci apariții bizare (care-l vor însoți pe Harap Alb în ultima parte a călătoriei sale inițiatice) amintesc de fantasticul tratat în manieră realistă (fiecare schiță de portret cuprinzând o trimitere la ființa umană):"*O dihanie de om, o namilă de om, o arătare de om, o schimonositură de om, o pocitanie de om sunt sintagme de uz curent pentru limbajul cotidian, privit în latura lui firesc hiperbolizantă*". (N. Ciobanu).

Rezultatul folosirii acestui procedeu are efecte comice, prin

coborârea fabulosului la nivel uman.

b) La un alt pol, se află fabulosul care trimite la mituri (în concepția lui Blaga, mitul fiind "*fantasticul plin de sens*").

În "***Povestea lui Harap-Alb***", ursul amintește de unele mitologii în care acest animal reprezintă clasa războinicilor (cf. Vasile Lovinescu). Și cum, pentru a-i prelua atributele este necesară adormirea conștiinței de luptător, Sfânta Duminică îi pregătește o fiertură cu "*somnoroasă*", transformând apa din fântână, în apa Lete a uitării.

Tot așa, Cerbul (a cărui privire poate ucide), trimite la capul Meduzei din mitologia greacă; în plus, nestemata pe care o are în frunte, amintește de perla frontală (din simbolismul hindus) care le conferă purtătorilor atributul eternității.

Prin anihilarea Ursului și prin uciderea Cerbului, Harap-Alb reeditează mitul Crengii de aur, preluând atributele războinicului și privilegiul eternității.

c) Fabulosul mai poate contribui la realizarea imaginii "lumii pe dos".

Bunăoară, diavolul nu are nimic înspăimântător, fiind flămând ("*Povestea lui Stan Pățitul*") sau cuprins de usturime în urma bătăii administrate metodic de Ivan Turbincă. Același personaj, găsește în Rai, o sărăcie lucie, în timp ce Iadul este plin de desfătări (invers decât se crede de obicei).

Păstrând trăsăturile de bază ale realului, miraculosului și fabulosului, genialul Ion Creangă le-a imprimat o seamă de particularități care-i conferă operei sale strălucire și unicitate.

Note:

1. **arhetip** = model primordial și repetabil;
2. **hramul bisericii** = sărbătorirea sfântului al cărui nume îl poartă o biserică;
3. **bucher** = care învață litera cărții, "tocilar";
4. **veridic** = adevărat.

TESTUL nr. 6

Se dă textul:

"*Dragu-mi era satul nostru cu Ozana cea frumos curgătoare și limpede ca cristalul, în care se oglindește cu mâhnire Cetatea Neamțului de atâtea veacuri! Dragi-mi erau tata și mama, frații și surorile, și băieții satului tovarășii mei din copilărie, cu cari, în zile geroase de iarnă, mă desfătam pe gheață și la săniuș, iar vara în zilele frumoase de sărbători, cântând și chiuind, cutreieram*

dumbrăvile şi luncile umbroase, prundul cu ştioalnele, tarinile cu holdele, câmpul cu florile şi mândrele dealuri, de după care-mi zâmbeau zorile în zburdalnica vârstă a tinereţii!"

(I. Creangă: "*Amintiri din copilărie*").

Cerinţe:

1. Stabiliţi notele specifice prezentării realităţii.
2. Selectaţi procedeele care îi conferă acestui text o valoare afectivă.

REZOLVARE:

1. Fragmentul de mai sus, se înscrie în real, întrucât prezintă un spaţiu geografic existent şi cunoscut. Particularitatea prezentării lui constă în valoarea afectivă şi în timpul devenit mitic.

2. Episodul propus spre comentare este integrat în partea a IV-a a lucrării memorialistice "*Amintiri din copilărie*" de I. Creangă; aici, autorul justifică tristeţea despărţirii şi sentimentul de înstrăinare pe care-l trăieşte Nică.

Citindu-l cu atenţie, ne-am putea imagina două categorii de cercuri concentrice:

a) prima categorie este **spaţială şi are în centru satul.**

Definit prin adjectivul posesiv "*nostru*", satul constituie locul în care se realizează comuniunea dintre Nică şi humuleşteni.

Caracterizat, la începutul lucrării, prin cuvintele "*mare şi vesel*", satul este un spaţiu al bucuriei şi un centru al lumii spre care se va întoarce mereu autorul.

Al doilea "*cerc concentric*" al spaţiului îl constituie împrejurimile: mai întâi, Ozana (caracterizată prin epitetul "*frumos curgătoare*" şi prin comparaţia "*limpede ca cristalul*") devine, pentru autor, un râu aproape mitic[1], venind din timp şi reflectând în apele ei, de sute de ani, Cetatea Neamţului. Ozana este chiar oglinda veşniciei.

Al doilea "*cerc*" spaţial mai cuprinde Cetatea Neamţului (personificată) simbolizând vechimea. În sfârşit, tot aici sunt incluse, într-o frumoasă enumerare, toate locurile dragi ale copilăriei: dumbrăvile, luncile, holdele, câmpul, dealurile.

Dintre epitetele acestui episod (*"zile frumoase", "luncile umbroase", "mândrele dealuri"*),cel mai sugestiv este primul, pentru că sintetizează întreaga copilărie.

b) A doua categorie de "cercuri concentrice" este **afectivă**[2] şi este realizată tot cu ajutorul enumeraţiei.

Astfel, în centru se află imaginea părinților ("*tata și mama*"), iar alături de ei, frații și surorile și "*băieții satului*", toți alcătuind parcă o mare familie.

Spațiul și oamenii sunt legați prin iubirea profundă pe care le-o poartă Nică (a se observa repetiția "*Dragu-mi era*", "*Dragi-mi erau*").

Toți se înscriu în imaginea minunată a "*tinereții*" pe care autorul o compară cu zorii unei zile: "*de după care-mi zâmbeau zorile în zburdalnica vârstă a tinereții*".

Note:
1. **râu aproape mitic** = aparținând mitului.
2. **afectiv** = privitor la sentimente, legat de sentimente.

TESTUL nr. 7

Se dă textul:

"*Și cum sta el în cumpene să-l ieie, să nu-l ieie, calul se și scutură de trei ori, și îndată rămâne cu părul lins-prelins și tânăr ca un tretin, de nu era alt mânzoc mai frumos în toată herghelia. Și apoi, uitându-se țintă în ochii fiului de crai, zice:*

-Sui pe mine, stăpâne, și ține-te bine!

Fiul craiului, punându-i zăbala în gură, încalecă și atunci calul o dată zboară cu dânsul până la nouri și apoi se lasă jos ca o săgeată. După aceea mai zboară încă o dată până la lună și iar se lasă în jos, mai iute decât fulgerul. Și unde nu mai zboară și a treia oară până la soare și, când se lasă jos, întreabă:

-Ei, stăpâne, cum ți se pare? Gândit-ai vreodată că ai să ajungi: soarele cu picioarele, luna cu mâna și prin nouri să cauți cununa?"

(I. Creangă: "*Povestea lui Harap-Alb*").

Cerințe:

1. Integrați fragmentul în acțiunea operei "***Povestea lui Harap Alb***".
2. Selectați și comentați elementele fabuloase.
3. Comentați valoarea simbolică a interogației finale.

REZOLVARE:

1. Fragmentul reprodus mai sus prezintă transformarea calului mizer, trecut prin proba jărateculuí, în cal zburător. De aici va începe drumul comun cu acela al fiului de crai, animalul năzdrăvan având un rol bine determinat în inițierea lui Harap-Alb.

2. Elementele fabuloase din acest episod se încadrează în miraculos şi ar putea fi enumerate astfel:

- metamorfozarea neaşteptată a calului, mai exact, recuperarea condiţiei sale iniţiale (ascunsă sub o aparenţă urâtă);
- capacitatea de a vorbi a calului. Ambele elemente se întâlnesc şi în basme şi se încadrează în fabulosul folcloric;
- transformarea în cal zburător (Pegas, în mitologia greacă); momentul se circumscrie fantasticului mitologic;
- zborul cosmic, având menirea de a-l transforma pe fiul de crai în om universal.
- rolul cifrei trei în înfăptuirea tuturor acestor momente.

3. Conform opiniei lui Vasile Lovinescu, ajungând cu picioarele pe soare (care este centrul Universului), fiul craiului devine om universal. "Botezat" întru lună şi soare, întru noapte şi lumină, el va fi pregătit pentru a primi contradictoriul nume de Harap-Alb.

TESTUL nr. 8

Se dă textul:

"Amu cică era odată într-o ţară un craiu, care avea trei feciori. Şi craiul acela mai avea un frate mai mare, care era împărat într-o altă ţară, mai depărtată. Şi împăratul, fratele craiului, se numea Verde-împărat; şi împăratul Verde nu avea feciori, ci numai fete.

Mulţi ani trecuseră la mijloc de când aceşti fraţi nu mai avusese prilej a se întâlni amândoi. Iară verii, adică feciorii craiului şi fetele împăratului nu se văzuse niciodată de când erau ei. Şi aşa veni împrejurarea de nici împăratul Verde nu cunoştea nepoţii săi, nici craiul nepoatele sale: pentru că ţara în care împărăţea fratele cel mai mare era tocmai la o margine a pământului şi crăia istuilalt la altă margine. Şi apoi, pe vremile acele, mai toate ţările erau bântuite de războaie grozave, drumurile pe ape şi pe uscat erau puţin cunoscute şi foarte încurcate şi de aceea nu se putea călători aşa de uşor şi fără primejdii ca în ziua de astăzi. Şi cine apuca a se duce pe atunci într-o parte a lumii adeseori dus rămânea până la moarte.

Dar ia să nu ne depărtăm cu vorba şi să încep a depăna firul poveştii".

(I. Creangă: "*Povestea lui Harap-Alb*")

Comentaţi textul de mai sus, în baza următoarelor cerinţe:

1. Stabiliţi locul şi rolul acestui fragment în opera menţionată.

2. Identificați particularitățile de structură și ideatice.
3. Comentați semnificația frazei finale.

REZOLVARE:

1. Textul propus constituie începutul "*Poveștii lui Harap-Alb*" și sugerează cauzele aventurii ontologice pe care o va trăi Harap-Alb.

2. Începutul acestei povești diferă de tipul folcloric prin senzația că timpul mitic și unic lipsește: înlocuirea lui "a fost" prin imperfectul "*era*" dilată timpul, încadrându-l în istorie ("*... mai toate țările erau bântuite de războaie grozave*").

Un prim motiv al textului (pe care l-am putea numi al despărțirii fraților), conduce la necesitatea refacerii întregului, demers pe care-l va realiza Harap-Alb.

Un al doilea motiv (al călătoriei labirintice) și referirea la drumurile pe ape, trimite la mitul lui Ulysse.

3. Fraza finală câștigă semnificații mitice: "*a depăna firul poveștii*" poate sugera ideea că (la fel ca Penelopa) autorul se pregătește să-i "țesă" destinul fiului de crai; dar dacă "firul" său este cel al Ariadnei ?

TESTUL nr. 9

Comentați lucrarea "*Amintiri din copilărie*" de I. Creangă, pornind de la fragmentul: "*Stau câteodată și-mi aduc aminte ce vremi și ce oameni mai erau în părțile noastre pe când începusem și eu, drăgăliță – Doamne, a mă rădica băiețaș la casa părinților mei, în satul Humulești, din târg drept peste apa Neamțului;*".

În realizarea compunerii veți ține cont de următoarele cerințe:

I. Stabiliți specia literară în care se încadrează această operă.

II. Comentați relația dintre caracterul memorialistic și structura compozițională a lucrării "*Amintiri din copilărie*" de I. Creangă.

III. Selectați și comentați patru particularități ale operei menționate.

REZOLVARE:

I. Lucrarea intitulată "***Amintiri din copilărie***" i-a asigurat genialului ei autor un loc unic în literatura română prin faptul că, aici, copilăria devine mit, oamenii sunt văzuți într-o lumină fabuloasă, iar timpul iese din cronologie, făcându-se eternitate; de asemenea, duioasa reîntoarcere la propria copilărie se transformă într-o proiecție uriașă asupra tuturor copiilor lumii, în "*Amintiri*"

fiind povestită "*copilăria copilului universal*" (G. Călinescu).

Primele cuvinte din episodul care serveşte ca punct de plecare al compunerii sunt: "*Stau câteodată şi-mi aduc aminte ...*". Acestea fixează caracterul memorialistic al operei, izvorul acesteia fiind autobiografic; aceleaşi cuvinte mai relevă şi cele două "voci" care se împletesc de-a lungul "*Amintirilor*": una este cea a Marelui Înstrăinat care priveşte spre timpul sacru ca întâiul om care a pierdut Paradisul; cealaltă se întrupează din trecutul mitic şi este "vocea" copilului Nică.

Chiar dacă principalul conţinut al lucrării îl constituie întâmplările pe care autorul şi le aminteşte, opera nu poate fi rezumată la caracterul memorialistic; ea este, în acelaşi timp, şi un roman al formării unui tânăr, dar şi o monografie a satului moldovenesc de la jumătatea secolului trecut.

II. Caracterul memorialistic determină o anume structură compoziţională a acestei opere, în care cea mai trainică realitate sufletească este **nostalgia după satul natal**.

a) "*Amintiri din copilărie*" este alcătuită din **patru părţi**, dintre care, primele trei au fost publicate în revista "*Convorbiri literare*" în timpul vieţii autorului, iar ultima, în volum, postum (1892).

Pomenit în fragmentul de la care porneşte compunerea ("*... în satul Humuleştii, din târg drept peste apa Neamţului*"), satul natal este evocat la începutul fiecăreia dintre cele patru părţi ale cărţii: "*sat mare şi vesel*", "*sat vechi răzăşesc*", "*cu gospodari tot unul şi unul, cu flăcăi voinici şi fete mândre*", Humuleştiul este un sat pentru eternitate. Chiar şi împrejurimile lui (evocate la începutul părţii a treia) vin din istorie, contemporanii autorului fiind urmaşii celor care "*s-au hărţuit odinioară cu Sobieski, craiul polonilor*".

Simbolul vechimii şi al dăinuirii acestor locuri îl constituie Cetatea Neamţului, pe care autorul o priveşte cu ochii unui ţăran humuleştean (pentru care cetatea este pusă acolo de când lumea, odată cu munţii sau cu apa Ozanei): "*Un caz de întreţesere mai deplină a fiinţei omeneşti cu peisajul-cuib, literatura noastră nu cunoaşte*" (Vladimir Streinu).

b) Pe măsură ce timpul amintirii se apropie de pierderea raiului copilăriei, vocea autorului devine mai duioasă. Aşa se explică folosirea mai multor mijloace care exprimă durerea despărţirii, în partea a IV-a a lucrării: mai întâi tripla comparaţie care deschide fragmentul ("*Cum nu se dă scos ursul din bârlog, ţăranul de la munte, strămutat la câmp, şi pruncul dezlipit de la sânul mamei*

sale, așa nu mă dam eu dus din Humulești în toamna anului 1855, când veni vremea să plec la Socola, după stăruința mamei"); apoi, evocarea lirică a împrejurimilor satului, pentru care povestitorul nutrește o nedezmințită dragoste: "*dragu-mi era satul nostru ...*"; în sfârșit, inserarea în text a unei doine de dor (având ca temă despărțirea de cei dragi).

c) Tot de structura compozițională țin cele două timpuri ale evocării: unul este trecutul (asimilabil unui timp mitic din care se încheagă imaginea copilului Nică); celălalt este prezentul vârstei mature, timp profan din care se aude "glasul" autorului. Către cel dintâi se întoarce, cu nostalgie, Dezrădăcinatul căruia destinul îi hărăzise eminesciana aventură a "căderii" din mit în realitate.

Din perspectiva acestor două timpuri se constituie tabloul satului, figurile oamenilor și întâmplările prin care trece Nică, în "drumul" său spre viață.

În prima lui parte, acest "drum" aparține basmului, realul și fabulosul trecând cu ușurință unul în altul ("*copilul încălecat pe bățul său, gândește că se află călare pe un cal din cei mai straşnici ...*").

Cel dintâi semn al degradării fabulosului apare odată cu plecarea lui Nică la școala din Broșteni; acum, realitatea este alcătuită din imagini sărace, marcând începutul înstrăinării personajului: satul – cu casele mici împrăștiate pe sub stânci, urâta fată a Irinucăi, caprele râioase, pierderea pletelor – toate prefațează ieșirea din basm, la finalul părții a IV-a.

d) Tot de structura unei lucrări memorialistice ține o anume rapiditate în desfășurarea faptelor relatate la prezentul continuu. Ca în literatura populară unde domină evenimentul (în basme sau în balade), autorul nu acordă atenție portretului, analizei psihologice sau descrierilor de natură, ci doar întâmplărilor cotidiene. Prin această calitate, Ion Creangă se situează deasupra altor scriitori: "*La noi nimeni n-a realizat mai suveran epicul pur*". (Vl. Streinu).

III.A) Cea dintâi particularitate a lucrării "*Amintiri din copilărie*" o constituie **caracterul ei rapsodic**: asemenea vechilor rapsozi pribegi (care recitau fragmente din marile epopei), Ion Creangă ne-a lăsat o "zicere" sublimă (dată fiind oralitatea operei), în care sunt cuprinse tradițiile, viața și limba unei comunități ancestrale, cu un subtil parfum arhaic. În "*Amintiri ...*" derularea întâmplărilor, tenta de fabulos și gigantic, ori puternicul prezent narativ se compun într-o structură rapsodică.

Un prim nivel al acestei structuri îl constituie lumea ca spectacol: "*Metafora cea mai cuprinzător unificatoare a operei lui Creangă e, ziceam, lumea ca spectacol*" (George Munteanu).

Pentru Nică, atmosfera generală a universului copilăriei este aceea de mare sărbătoare populară, în care domneşte veselia, iar între oameni s-a statornicit sentimentul egalităţii, ca în timpurile mitice.

Este o vârstă de aur în care humuleştenii îşi trăiesc existenţa ca şi când s-ar afla sub un clopot cosmic; harnici şi aflaţi mereu pe drumuri, ocupându-se cu industria ţesutului şi cu micul comerţ, ţăranii din Humuleşti sunt înfăţişaţi şi în alte momente: ale duminicilor cu hore şi plimbări, ale sărbătorilor de iarnă sau ale hramurilor bisericii, când "*se ţinea praznicul câte o săptămână încheiată*", ospăţul căpătând dimensiuni urieşeşti, homerice.

Dată fiind natura scenică a operei (remarcată de Călinescu), Nică "joacă", în această reprezentaţie, toate rolurile şi pe al lui însuşi.

Un al doilea nivel al acestei structuri îl constituie copilăria văzută ca timp mitic. Începuturile acesteia se află în casa părintească din Humuleşti (evocată în deschiderea părţii a doua), simbolizând Casa natală universală. În acest spaţiu devenit Centru al lumii, timpul fericit este dominat de imaginea aproape fabuloasă a Mamei care "*ştia a face multe şi mari minunăţii*", creând în jurul copilului un spaţiu protector.

După multele peripeţii cuprinse în primele trei părţi ale cărţii, ieşirea din basmul copilăriei se va face tot pe calea basmului, în partea a IV-a: Smaranda îşi amăgeşte feciorul cu viziunea unui drum fabulos, în căruţa "*cu doi cai ca nişte zmei*" a lui moş Luca. Pe măsură ce Nică se îndepărtează însă de spaţiul magic, fabulosul se degradează şi caii devin "*mâţi de cei leşinaţi*".

Timpul devine calendaristic, drumul de la Humuleşti la Iaşi însemnând o "coborâre" într-o lume profană, în care mulţimea de candidaţi care stăteau la poarta Socolei, "*mărturisindu-şi unul altuia păcatele*" oferă o imagine emblematică.

Acum, Nică pierde insula de nemurire a Humuleştiului, fapt care va conduce la o acută dramă a înstrăinării: amintirea aurită a copilăriei va rămâne închisă în câteva cuvinte: "*... ce vremi şi ce oameni mai erau în părţile noastre ...*".

III.B) O altă particularitate a operei "*Amintiri din copilărie*" este **homerismul**: "*Opera lui Creangă este epopeea poporului*

român. Creangă este Homer al nostru" (Garabet Ibrăileanu).

Ca şi în epopeile homerice, autorul descrie aspectele esenţiale din existenţa unui popor, înfăţişând o lume ţărănească de bun simţ şi chef de vorbă, naivă şi mucalită, cu haz şi cu o înţelepciune practică transmisă de înaintaşi.

Homerică este şi dimensiunea exagerată a unora dintre personaje (vizibilă şi în "*Povestea lui Harap-Alb*").

Unul dintre acestea numai (Oşlobanu), "*mânca cât şaptesprezece*" şi ridica în spate lemnele dintr-o căruţă, lăsându-i pe privitori muţi de uimire; de multe ori şi ospeţele sunt homerice.

Ca şi în "*Odiseea*", întâmplările se grupează în jurul unui "drum" pe care îl parcurge Nică, în viitoarea lui pregătire pentru viaţă; născut în muzica unică a războaielor de ţesut (de care vuia satul), Nică pare a fi un nou Ulysse (a cărui soţie Penelopa ţesea, în aşteptarea lui, o pânză a destinului).

Cea mai emoţionantă asemănare dintre cele două personaje o constituie însă năzuinţa spre patria pierdută, pentru că, întreaga viaţă, autorul n-a fost decât "*o bucată de humă însufleţită din Humuleşti*".

III.C) O altă particularitate a "*Amintirilor*" o constituie **umorul**. Dacă Cervantes reduce vitejia la condiţia realului (prin nebunia lui Don Quijote), Creangă priveşte realitatea cu îngăduinţă şi o salvează aruncând deasupra ei un enorm hohot de râs.

În această petrecere pe seama limitelor omeneşti, se includ: numele, poreclele sau caracterizările unor personaje (moş Chiorpec, Mogorogea, popa Buligă – zis "*Ciucălău*", fata Irinucăi care era "*balcâză şi lălâie de-ţi era frică să înnoptezi cu dânsa în casă*", moş Vasile care era "*un cărpănos şi un pui de zgârie-brânză*" etc. etc.; jocurile de cuvinte ("*cinstită crâşmă*", "*Dumnezeu să-l iepure*", "*cuvioasele muşte şi cuvioşii bondari care din pricina noastră au pătimit*"); întorsăturile de frază ("*Şi să nu credeţi că nu mi-am ţinut cuvântul de joi până mai de-apoi ...*") şi alte procedee.

III.D) Trăsătura revelatoare a stilului din "*Amintiri ...*" este **oralitatea** care se realizează prin mai multe mijloace:

- adresarea directă prin care-şi solicită interlocutorii ("*Şi după cum am cinstea de a vă spune*", "*Vă puteţi închipui...*");
- formulele de tranziţie de la o întâmplare la alta ("*D-apoi cu smântânitul oalelor ce calamandros făceam*");
- introducerea tablourilor în mişcare prin repetarea lui "*şi*"

narativ ("*Şi ne coborâm noi şi ne tot coborâm cu mare greutate (...) şi caii lunecau şi se duceau de-a rostogolul...*");

- aglomerarea verbelor de acţiune ("*şi cum ajung în dreptul teiului, pun demâncarea jos, mă sui încetişor în tei, bag mâna în scorbură, găbuiesc pupăză...*").
- exclamaţia, interjecţia, repetiţia ("*Pu-pu-pup! pu-pu-pup! pu-pu-pup!*");
- expresii populare("*Pielea rea şi răpănoasă, ori o bate ori o lasă*").

Uneori autorul foloseşte limbajul afectiv (exprimat prin dativul etic: "*Cât mi ţi-i melianul*"); termenii regionali conferă lucrării şi o anume valoare locală.

Acest stil a fost caracterizat ca "*stil al participării*" (I. Tohăneanu).

TESTUL nr. 10

Comentaţi următorul fragment:

"*Nu ştiu alţii cum sunt, dar eu, când mă gândesc la locul naşterii mele, la casa părintească din Humuleşti, la stâlpul hornului unde lega mama o şfară cu motocei la capăt de crăpau mâţele jucându-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă ţineam când începusem a merge copăcel, la cuptiorul pe care mă ascundeam (...) parcă-mi saltă şi acum inima de bucurie*".

(I. Creangă: "*Amintiri din copilărie*").

REZOLVARE:

Fragmentul se încadrează în "eterna reîntoarcere" în paradisul pierdut al vârstei inocente şi are caracter confesiv.

Pus sub semnul unui "acolo" ("*locul naşterii mele*") şi al unui "atunci" ("*frumos era pe atunci*"),episodul care deschide partea a II-a a lucrării, ne poartă în lumea fermecată a lui "A fost odată ...".

În această lumină, modesta casă ţărănească devine un topos arhetipal, este Casa natală universală în care dorinţele se transformă în realitate, iar realitatea tinde spre fabulos.

Decorul acestui interior este, aparent, unul obişnuit, incluzând vatra, hornul şi cuptorul: în realitate, fiecare element (pomenit într-o amplă enumerare) este unic, întrucât toate alcătuiesc reperele unui spaţiu–timp unic şi irepetabil.

Spaţiu cosmicizat, în care hornul are rol de axă a lumii, iar soarele iese din nori la chemarea copilului cu păr bălai, casa natală

își revarsă influența benefică asupra lui Nică *"vesel ca vremea cea bună"* și *"copilăros ca vântul în tulburarea sa"*.

În termenii lui Mircea Eliade, casa părintească a lui Nică reprezintă un Centru al lumii niciodată uitat, un spațiu-matrice din care autorul își trage puterile ca Anteu.

TESTUL nr. 11

Se dă fragmentul:

"Cum auzeam noi pe moș Luca pomenind cu drag de casă și când mai vedeam cum rămân satele și locurile frumoase în urmă, și tot altele necunoscute se înfățoșază înainte-ne, supărarea noastră creștea la culme! Pentru fiecare fântână, pârâu, vâlcică, dumbravă și alte locuri drăgălașe ce lăsam în urmă-ne scoteam câte-un suspin adânc din piepturile noastre! Și, după mintea ce-o aveam, ne-am fi întors înapoi chiar atunci, de nu eram dați în sama lui moș Luca, de care ne ruşinam ca și de părinții noștri"

(I. Creangă: *"Amintiri din copilărie"*).

Comentați acest fragment pe baza următoarelor cerințe:

1. Stabiliți locul și rolul acestui episod în lucrarea *"Amintiri din copilărie"* de I. Creangă.
2. Reliefați sentimentele trăite de Nică.
3. Comentați rolul antitezei.
4. Selectați și comentați mijloacele artistice utilizate pentru a evoca spațiul copilăriei.
5. Comentați rolul imperfectului.

REZOLVARE:

1. Fragmentul selectat se încadrează în partea a IV-a a lucrării *"Amintiri din copilărie"* de I. Creangă și evocă (alături de alte mijloace), dramatismul ruperii lui Nică de satul natal.

2. Cu toate că autorul nu este un liric, din fragment se degajă un puternic sentiment de durere (*"supărarea nostră creștea la culme!"*), Nică privind spre spațiul copilăriei ca întâiul om care a fost izgonit din Rai.

3. Antiteza între *"satele și locurile frumoase"* și *"tot altele necunoscute"* accentuează drama înstrăinării; obișnuit să se miște în interiorul unui clopot cosmic în care toate drumurile îi erau cunoscute, Nică trăiește spaima pierderii acestui spațiu: al doilea termen al antitezei oferă imaginea unei realități goale, sărace și uniforme. (*"tot altele"*).

4. Dintre mijloacele artistice folosite, mai pot fi menționate epitetele ("*locurile frumoase*", "*locuri drăgălașe*", "*suspin adânc*") și enumerația ("*fântână, pârâu, vâlcică, dumbravă*") toate având rolul de a exprima dragostea pentru pământul natal.

5. Cele mai multe verbe sunt la imperfect; aceasta ar putea sugera o dilatare a timpului, care adâncește drama.

Pe de altă parte, înlocuirea prezentului epic prin imperfect, ar putea face să se audă mai mult "vocea" autorului.

TESTUL nr. 12

Comentați fragmentul:

"*Și de m-ar fi bătut mama cu toate gardurile și de m-ar fi izgonit de la casă ca pe un străin, tot n-aș fi rămas așa de umilit în fața ei ca atunci când m-a luat cu binișorul. Și să nu credeți că nu mi-am ținut cuvântul de joi până mai de-apoi, pentru că așa am fost eu, răbdător și statornic la vorbă în felul meu. Și nu că mă laud, căci lauda-i față: prin somn nu ceream de mâncare; dacă mă sculam, nu mai așteptam să-mi deie alții; și când era de făcut ceva treabă, o cam răream de pe-acasă*".

(I. Creangă: "*Amintiri din copilărie*").

Fragmentul de mai sus, urmează după pățania de la scăldat, când, gol și flămând, Nică i-a cerut Smarandei să-l ierte. Textul este alcătuit din două secvențe:

a) Cea dintâi (redusă la prima frază) pare a fi o mărturisire a căinței, emoționantă dacă s-ar fi sfârșit aici.

b) Dintr-o dată, autorul schimbă brusc registrul, oferind o schiță de portret contradictoriu și plin de umor: uitându-și promisiunea, Nică va redeveni ceea ce era de fapt: un mâncău și un leneș. La urma urmelor, nici nu poate fi condamnat pentru inconsecvență, întrucât recunoaște cu candoare că este "*statornic la vorbă*" în felul său!

Trăsăturile astfel fixate prin negarea primului termen de al doilea, caracterizează personajul anapoda, altfel decât restul lumii, reprezentând "lumea pe dos" a lui Creangă.

Caracterul oral al stilului se realizează prin adresarea directă ("*Și să nu credeți ...*").

TESTUL nr 13

Realizați o compoziție-eseu despre "*Povestea lui Harap-Alb*" de Ion Creangă, pornind de la următoarea aserțiune: "*Metafora*

«drumului» e omniprezentă în opera lui Creangă, reprezentând însuşi principiul ei de structurare" (George Munteanu).

Cerințe:

I. Prezentați structura "*Poveştii lui Harap-Alb*"; menționați motivele narative.

II. Comentați principalele semnificații ale metaforei drumului.

REZOLVARE:

I. Structura basmului. Motive narative.

Definită drept sinteză a basmului românesc, "*Povestea lui Harap-Alb*" respectă – până la un punct – schema basmului popular: confruntarea dintre principiul răului şi cel al binelui, victoria celui din urmă, existența unui mezin care i se substituie lui Făt-Frumos, drumul întru inițiere al acestuia, nunta – ca final fericit.

Privită însă mai atent "*Povestea lui Harap-Alb*" relevă şi o seamă de deosebiri care-i conferă unicitatea:

- întinderea mare a textului care este alcătuit dintr-un lanț de "micro-nuvele" curgând una din cealaltă;
- amestecul neobişnuit de real şi fabulos, într-o narațiune în care ar fi trebuit să predomine cel de-al doilea;
- existența unor elemente mitico-simbolice (care trimit la mari mituri universale);
- metafora drumului.

La un prim nivel de lectură, textul relevă mai multe motive narative:

a) <u>Motivul căutării norocului</u>.

Împăratul Verde, ajuns la bătrânețe fără a avea descendenți în linie masculină, îi scrie fratelui său Craiul, cerându-i pe unul dintre cei trei feciori, ca urmaş la tron. Şi cum primii doi fii se dovedesc a fi lipsiți de bărbăție, mezinul este tentat să încerce şi el.

Sfătuit de Sfânta Duminică să revigoreze timpul fast al tinereții Craiului, el îşi alege calul (supunându-l la proba jărateculuí) şi le redă armelor tatălui său vechile virtuți, îndepărtând rugina (care le adusese degradarea).

Odată încheiate aceste preparative, fiul craiului este "botezat" întru soare şi lună, prin cele trei zboruri cosmice ale calului; numai după acest ritual, el va fi capabil să depăşească proba curajului (la care şi-a supus Craiul feciorii) şi să pornească în lume spre a-şi căuta norocul.

b) Motivul pactului cu diavolul este sugerat încă înainte de plecarea la drum, Craiul sfătuindu-şi mezinul să se ferească de omul roş şi "*mai ales de cel spân*".

Cele trei întâlniri cu Spânul se vor petrece în pădurea labirint, tânărul fiind momit, tot de atâtea ori, să şi-l ia ca slugă pe acest viclean. Speriat de greutăţile drumului şi "*boboc*" în astfel de lucruri, mezinul Craiului este atras în fântâna malefică în care se va încheia pactul cu diavolul.

Tot acum, Spânul îşi dezvăluie identitatea, strigându-şi, spre adâncuri, numele esenţial: "*Chima răului pe malul pârăului!*".

c) Motivul depăşirii probelor iniţiatice are cea mai lungă desfăşurare epică (de la sosirea lui Harap-Alb la curtea împăratului Verde şi până la sfârşitul acţiunii). Este un fragment unitar, cu toate că fiecare probă constituie o "micro-nuvelă" care poate fi analizată separat: "*Unitatea epică a scrierii rezidă în inefabila fuziune dintre partitura realist-stranie, de o parte, şi partitura miraculos-fabuloasă, de altă parte*" (N. Ciobanu).

Având un caracter ezoteric (prin folosirea numărului trei), probele sunt necesare pentru ca Harap-Alb să dobândească rolul de erou civilizator: sălăţile (luate din Grădina Ursului) şi pielea Cerbului "solomonit" vor constitui, la modul simbolic, împlinirea celor trei regnuri ale lumii (vegetal, animal şi mineral), realizând astfel întregul. Ultima probă (aducerea fetei împăratului Roş) va instaura în această lume reîntregită, pacea (prin uciderea diavolului) şi armonia (prin săvârşirea nunţii).

II. Semnificaţii ale metaforei drumului:

1. Încă de la început, povestind despre cei doi fraţi care împărăţeau în ţări aşezate la două capete ale pământului, autorul menţionează că, în acel timp, "*drumurile pe ape şi pe uscat erau puţin cunoscute şi foarte încurcate*", iar lumea era bântuită de războaie; în termenii mitului, această lume fiind comparabilă cu un Haos convulsiv, rezultă că drumul reprezintă o emblemă a Haosului. În mod necesar, cel hărăzit să-l învingă va instaura, în final, ordinea şi unitatea lumii.

La sfârşitul poveştii, când Harap-Alb străbate drumul de întoarcere, împreună cu fata împăratului Roş, "*luna-n ceriu au asfinţit*", instaurând victoria luminii.

2. Cea de a doua semnificaţie a metaforei drumului poate fi desprinsă din cuvintele autorului: "*Dar ia să nu ne depărtăm cu vorba şi să încep a depăna firul poveştii*". (s.n.).

Cuvintele subliniate amintesc de mitul autohton al ursitoarelor (care îi menesc destinul fiecărui nou-născut). Cele trei zâne ale soartei au atribuții bine stabilite (una toarce, alta deapănă și a treia taie firul vieții) și pot fi bune sau rele.

În termenii mitului, autorul îi "deapănă" destinul lui Harap-Alb, drumul pe care acest personaj îl parcurge fiind o incursiune în fabulos.

Mitul ursitoarelor mai are legătură și cu Ulysse[1], a cărui soție (Penelopa) își amână pețitorii țesând o nesfârșită pânză[2], în așteptarea celui drag.

Ca și eroul lui Homer, mezinul craiului are și el o "ursitoare" care îi "țese" destinul. Astfel, după ce Craiul primește scrisoarea de la fratele său (împăratul Verde) și după ce-i supune la proba curajului pe feciorii mai mari, fiul cel mic se întâlnește, în grădină, cu Sfânta Duminică, aceasta prevestindu-i un viitor strălucit. Ea este o "ursitoare" și pânza albă (vălul) în care este învăluită atunci când se ridică în văzduh, confirmă această ipoteză; de altfel, ea îl va ajuta pe Harap-Alb în toate marile lui încercări, adică va pune în practică ceea ce i-a menit.

3. Sfătuit de Sfânta Duminică, fiul de crai își va alege calul, căruia îi va reda adevărata înfățișare prin proba focului. Devenind Pegas, calul îl urcă pe tânărul său stăpân în înaltul cerului, până când acesta atinge "*soarele cu picioarele, luna cu mâna*", devenind Om Universal (cf. V. Lovinescu).

"Botezat" astfel întru lună și soare, mezinul Craiului va sta sub semnul puterilor cosmice, aceasta fiind cea de a treia semnificație a metaforei drumului. Mai mult decât atât, înaintea fiecărei probe, calul își va întoarce prietenul în Univers, pentru a revigora aceste puteri.

4. Plecând spre împăratul Verde, fiul craiului trece printr-o pădure în care cărările i se încurcă. Acest drum este un labirint, având semnificația unui spațiu-capcană în care domnea Spânul. Nici nu este de mirare că la capătul labirintului se găsește acea fântână ciudată (care nu era altceva decât o poartă a Infernului).

5. Cea mai importantă semnificație a metaforei drumului o constituie aceea de drum al destinului, a cărui principală menire este inițiatică.

Drumul întru inițiere al lui Harap Alb este predestinat purificării și cosmicizării lumii, el fiind un erou civilizator; de altminteri, cea care îl va ajuta să depășească probele la care este

supus, va fi Sfânta Duminică (factor sacru).

La capătul acestui drum al destinului, eroul se va întoarce la Verde Împărat, adică în spațiul care îi fusese destinat, înfăptuind astfel, la modul simbolic, cercul (ca emblemă a ordinii).

Dintre probele inițiatice la care este supus personajul, ne vom opri la două:

a) Aducerea sălăților din Grădina Ursului:

Trimis de Spân să aducă sălățile din Grădina Ursului, Harap Alb pleacă, împreună cu calul năzdrăvan, spre a împlini porunca.

Şi acum, calul va zbura "*lin ca vântul*" (şi nu "*repede ca gândul*", întrucât eroul nu devenise încă stăpânul timpului).

Ei ajung, mai întâi, în Insula Verde, spațiu al vieții, unde Sfânta Duminică îşi avea sălaşul; aici pregăteşte Harap Alb (ajutat de bătrână) planul înfrângerii ursului (care, în unele mitologii, simbolizează clasa războinicilor). Şi cum, pentru a-l învinge, este necesară adormirea conştiinței de războinic, Sfânta toarnă în fântână o fiertură din lapte, miere şi "*somnoroasă*"; în acest mod, fluidul vital (apa) este transformat în apa Lete[3] a uitării.

După ce ursul care sosise "*cu o falcă în ceriu şi cu una în pământ*" adoarme, Harap Alb se înveşmântează cu pielea de urs (dăruită de tatăl său la trecerea podului); gestul-simplu în aparență-îl investeşte pe erou cu atributele Luptătorului.

Grădina Ursului fiind situată la o întretăiere de drumuri, aceasta ar putea simboliza o "răscruce" pe drumul inițierii lui Harap Alb.

Intrând, peste gard, în grădină, tânărul culege "*o sarcină mare, mare, cât pe ce să n-o poată ridica în spinare*"; surprins însă de urs, îi aruncă blana (aceasta însemnând că ursul va recunoaşte în Harap Alb pe războinicul aparținând castei sale – cf. V. Lovinescu).

După ce scapă astfel "*cu obraz curat*", eroul se întoarce la unchiul său, cu sălățile.

Prima dintre cele două probe inițiatice este necesară pentru ca Harap Alb să fie investit cu atributele Războinicului.

b) Cea de-a doua probă inițiatică este aducerea nestematelor cu care era împodobit cerbul năzdrăvan.

Chiar înainte de plecare, fiul craiului află că acel cerb era "*solomonit*" şi că îi ucidea pe cei pe care îi privea; se mai vorbea prin lume că acel cerb "*este tot bătut cu pietre scumpe*" şi că "*are una în frunte, de străluceşte ca un soare*".

Această piatră aminteşte de perla frontală din simbolismul hindus, care le conferă purtătorilor privilegiul eternității; de altfel,

forța ei dătătoare de viață se vădește pe drumul de întoarcere al eroului, când mulțimile se pun în mișcare, atrase de lumina ei.

Ucigând cerbul, Harap Alb îi va lua eternitatea, atribut cu care va fi investit spre a-l dărui oamenilor. Ca în mitul Crengii de aur (despre care scria Frazer), prin uciderea conducătorului simbolic, cel care l-a răpus îi preia esența și locul, fiind înfrățiți prin sânge.

De altfel, mergând spre țara cerbului, calul nu mai zboară doar pe deasupra pământului (ca la primul drum necesar unei investituri doar de războinic) ci se ridică "*în înaltul cerului*", realizând un zbor cosmic (adică într-un spațiu veșnic).

Ajutat, și acum, de Sfânta Duminică, Harap Alb îi ia capul cerbului, ascunzându-se într-o groapă, spre a nu fi văzut de privirea care ucide. Deși scena trimite la mitologie (uciderea Meduzei de către Perseu), semnificațiile ei ar putea fi mai profunde: ucigând cerbul, Harap Alb omoară o ipostază a Răului etern, instaurând pacea în lume.

6. La întoarcere, fiul de crai (care aducea pielea și capul cerbului, cu piatra cea mare ce strălucea ca soarele) este condus de mulțimi nenumărate de oameni; acum, drumul îi conferă lui Harap Alb dimensiunea de erou civilizator, prometeic.

7. Ultima parte a călătoriei inițiatice a eroului, o constituie drumul spre țara lui Roș Împărat. Acum, Harap Alb se întovărășește cu cinci apariții bizare reprezentând tot atâtea întrupări ale forței cosmice: gerul (Gerilă), foamea (Flămânzilă), setea (Setilă); Ochilă este Ciclopul din epopeea homerică, iar Păsări-Lăți-Lungilă este un Săgetător coborât pe pământ. Împreună vor izbuti să treacă prin încercările focului (scena din casa de aramă), apei ("*cercați marea cu degetul*"-gândea împăratul înaintea ospățului fabulos la care îi invită) și recunoașterii fetei împăratului Roș.

În final, ucis de Spân, Harap Alb este înviat cu apă moartă și apă vie, adică renaște în alt mod de existență. Nunta – mijloc de realizare a unității.

Acum drumul are semnificația revelării adevărului, Harap Alb revenind la adevărata sa esență.

Note:

1. **Ulysse** = personajul central al epopeei "*Odiseea*" de Homer.
2. **nesfârșita pânză** = ceea ce țesea ziua, Penelopa destrăma noaptea.
3. **apa Lete** = în mit, apa din care beau sufletele morților, uitându-și viața anterioară.

TESTUL nr. 14

Se dă textul:

"Hei, luminate crăişor! Cel-de-sus varsă darul său şi peste cei neputincioşi; se vede că aşa place sfinţiei sale. Nu căuta că mă vezi gârbovă şi stremţuroasă, dar, prin puterea ce-mi este dată, ştiu dinainte ceea ce au de gând să izvodească puternicii pământului şi adeseori râd cu hohot de nepriceperea şi slăbiciunea lor. Aşa-i că nu-ţi vine a crede, dar să te ferească Dumnezeu de ispită! Căci multe au văzut ochii mei de-atâta amar de veacuri câte port pe umerele acestea. Of! crăişorule! Crede-mă că să aibi tu puterea mea, ai vântura ţările şi mările, pământul l-ai da de-a dura, lumea aceasta ai purta-o, uite aşa, pe degete, şi toate ar fi după gândul tău. Dar uite ce vorbeşte gârbova şi neputincioasa!"

(I. Creangă: "*Povestea lui Harap-Alb*").

Cerinţe:

1. Precizaţi locul şi rolul acestui episod.
2. Stabiliţi relaţia dintre acest text şi numele lui Harap-Alb.
3. Caracterizaţi particularităţile fabulosului.
4. Relevaţi antiteza.
5. Definiţi antiteza.
6. Selectaţi cuvintele care conţin metafora drumului.

REZOLVARE:

1. Fragmentul de mai sus, se încadrează în scena întâlnirii dintre fiul Craiului şi Sfânta Duminică şi reliefează statutul mitic (de ursitoare) al celei din urmă. În termenii lui Mircea Eliade, înfăţişarea bătrânei constituie un exemplu al "camuflării sacrului în profan".

2. Relaţia dintre acest text şi numele lui Harap-Alb ar putea fi observată în apelativul de "*luminate crăişor*", echivalent cu "cel care răspândeşte lumina ("Alb").

Eroul va ajunge la această treaptă după al doilea moment al iniţierii sale, când aducând capul cerbului ucis, "*se părea că Harap-Alb soarele cu el îl ducea*".

3. Fabulosul se caracterizează prin îmbinarea dintre ceea ce este supranatural (puterea de a cunoaşte viitorul, de a citi gândurile mai marilor lumii, viaţa fără de moarte) şi tenta realistă ("*o babă gârbovă de bătrâneţe, care umbla după milostenie*").

4. Antiteza se stabileşte între înfăţişarea umilă şi puterea pe

care o are această Bătrână a Timpurilor.

5. Antiteza este figura de stil care constă în opoziția dintre doi termeni (idei, sentimente, obiecte, fenomene, situații etc.) pentru a-l reliefa pe unul prin celălalt.

6. Cuvintele care sugerează metafora drumului sunt: "*ai vântura țările și mările*".

ION LUCA CARAGIALE: "ÎN VREME DE RĂZBOI".

TESTUL nr. 15

Identificați și comentați, într-un text de două-trei pagini, trei dintre particularitățile nuvelei *"În vreme de război"* de I. L. Caragiale. Veți avea în vedere:

I. Încadrarea nuvelei *"În vreme de război"* în proza nuvelistică a lui I. L. Caragiale.

II. Tema, subiectul și mijloacele de reliefare a obsesiei.

III. Particularitățile structurii compoziționale a nuvelei.

REZOLVARE:

I. Proza nuvelistică a lui Caragiale cuprinde mai multe categorii de nuvele: psihologice *("În vreme de război", "O făclie de Paște")*, anecdotice *("Cănuță, om sucit", "Ion")*, de aparență comică *("Două loturi")*, ale misteriosului *("La hanul lui Mânjoală"), "orientale" ("Kir Ianulea")*.

Dintre acestea, cele mai valoroase sunt nuvelele psihologice, în care autorul sondează profunzimile sufletești ale personajelor: obsesia, spaima, boala, coșmarul, halucinațiile, nebunia. Acestea sunt conjugate cu un cadru exterior favorizant (sau pe care personajele îl amplifică monstruos): ploaia, noroiul, smârcurile, interiorul închis, apăsător, viscolul.

II. *"**În vreme de război**"* este o nuvelă psihologică a cărei temă o constituie deformarea psihică, până la alunecarea în nebunie, a omului obsedat de ideea îmbogățirii.

Cercetarea stărilor sufletești, a obsesiei fixate în subconștient și a reacțiilor exterioare determinate de aceasta constituie prima particularitate a nuvelei.

Subiectul ar putea fi rezumat, la modul cel mai simplu, astfel:

Stavrache, hangiu din preajma pădurii Dobrenilor, trăiește o stare sufletească de bucurie eliberatoare, când aude că, în sfârșit,

ceata de tâlhari (care bântuise doi ani prin împrejurimi) fusese prinsă.

Seara însă hangiul este vizitat de fratele său – preotul Iancu – de la care află incredibila veste că acesta din urmă era chiar căpetenia bandei.

Întâmplarea face ca, în aceeaşi seară, să treacă pe la han un grup de voluntari care mergeau la război; Iancu Georgescu (preotul – căpetenie de hoţi) li se alătură şi pleacă spre câmpul de luptă.

Nu după multă vreme, aflat în faţa Plevnei, tânărul îi trimite fratelui său Stavrache o scrisoare urmată curând de alta (cu *"slovă străină"*) în care hangiul era înştiinţat că fostul preot murise.

În sfârşit, Stavrache intră în posesia uriaşei averi a lui Iancu.

O ipoteză lansată de avocatul care-i face actele (şi anume, că singura persoană care i-ar putea cere averea este preotul), se fixează în subconştientul hangiului, devenind obsesie; aceasta va da naştere stărilor halucinatorii prin care trece personajul.

Din acest punct, realitatea şi halucinaţia trec una în cealaltă, suprapunându-se: "mortul" îşi "vizitează" fratele de trei ori (primele două apariţii aparţinând visului şi doar ultima fiind reală).

De fiecare dată, Stavrache se află în cameră, cu obloanele trase, într-un mediu claustrant care-i accentuează labilitatea psihică. În aceste condiţii, imaginile halucinatorii constituie o proiecţie a obsesiei: hainele de ocnaş (pe care le "poartă" Iancu la prima sa "vizită") exprimă dorinţa hangiului de a-şi vedea fratele la ocnă, iar termenii *"mortăciune"*, *"nebunul"*, *"fiară"* (prin care hangiul caracterizează "stafia"), reliefează aceleaşi obsesii morbide.

Speranţa (pe care Stavrache o nutrise mult timp) de a-şi vedea fratele mort, se transformă în obsedantele cuvinte pe cale le rosteşte "răposatul" la ambele "vizite":

"Gândeai c-am murit, neică?"

La ultima vizită, reală de data aceasta, hangiul află că Iancu nu murise şi că, luând din banii regimentului, venise să ceară suma necesară din averea moştenită de fratele său. Acum, monstruozitatea umană a lui Stavrache atinge momentul culminant şi, de teamă să nu-şi ştirbească avutul, înnebuneşte. Printr-o ciudată mutaţie, ca şi când duhul preotului ar fi trecut în hangiu, acesta începe să cânte popeşte.

La naşterea vedeniilor lui Stavrache contribuie şi mediul înconjurător: ploaia monotonă, zgomotul uniform al picăturilor de apă, care cad pe fundul unui butoi gol, sunt elemente care

accentuează obsesia şi, printr-un transfer, devin "*cântec de trâmbiţe*". A treia oară, viscolul, poarta năme̦ită (accentuând senzaţia de claustrare), figurile tinzând spre enorm ale celor doi drume̦ti, broboadele şi glugile care le ascund feţele, vorbele cu două înţelesuri, îl aruncă pe hangiu în braţele nebuniei: el confundă planul real cu cel halucinatoriu şi cale de întoarcere nu mai există.

Pendularea între realitate şi nălucire şi concordanţa dintre trăirile sufleteşti şi mediul exterior constituie cea de a doua particularitate a nuvelei.

III. Din desfăşurarea acţiunii, se pot desprinde câteva trăsături ale structurii compoziţionale a nuvelei:

a) "***În vreme de război***" este alcătuită din trei capitole: în primul, se fixează timpul şi locul acţiunii (1877) şi se prezintă personajele; naraţiunea se opreşte la "moartea" inventată a preotului; în capitolul al II-lea, la cinci ani de la terminarea războiului, încep stările halucinatorii ale hangiului; în capitolul al III-lea, are loc întâlnirea (reală) dintre fraţi, încheiată cu nebunia lui Stavrache.

b) Acţiunea se desfăşoară pe două planuri (real şi halucinatoriu) a căror convergenţă este perfectă, până la suprapunere.

Schematic, aceste "intrări" şi "ieşiri" din planul real, ar putea fi reprezentate astfel:

I II III

Real – (real – halucinaţie – real – halucinaţie) – (real + nebunie).

c) Conflictul este psihologic şi cunoaşte o gradare ascendentă, până în momentul culminant (care coincide cu deznodământul).

Această gradare a conflictului şi rezolvarea lui în mod neaşteptat şi abrupt constituie cea de a treia particularitate a nuvelei.

TESTUL nr. 16

Discutaţi (într-un text de o pagină) mijloacele de reliefare a stărilor sufleteşti ale personajului Stavrache din nuvela "***În vreme de război***" de I. L. Caragiale.

REZOLVARE:

Trăirile sufleteşti ale hangiului Stavrache sunt urmărite prin mai multe mijloace:

a) Reliefarea gândurilor ascunse ale personajului: atunci când

preotul își mărturisește vina, cuvintele lui nu se aud, dar cititorul le află prin reflectarea în mintea celuilalt: *"Cum s-a putut? Omul cu greutate, proprietarul cu atâtea acareturi și cuprins, mai bogat decât multă lume dimprejur! – fratele-său! preotul să fi fost capul bandei de tâlhari!"*. După discuția cu avocatul pe tema pedepsirii tâlharilor, monologul interior evidențiază frământarea prin care trece proaspătul îmbogățit: *"Dar dacă îndrăznește să se întoarcă?"*. Teama de a nu pierde averea preotului determină și disprețul la adresa judecătorilor care nu izbutiseră să prindă căpetenia bandei: *"Aoleu! Ce mai judecători!"*. Exclamația mai este utilizată și pentru a reliefa bucuria ascunsă pe care o trăiește hangiul la primirea celei de a doua scrisori: *"Slovă străină! ... ei! Lucru dracului!"*. Uneori gândul nici nu este rostit, rămâne obscur, dar poate fi ghicit cu ușurință: după ce "*mototoli*" prima scrisoare care-l vestea că preotul trăiește, hangiul a mai privit "*bine*" data: *"În adevăr scrisoarea era expediată cu trei zile mai înainte de luarea Plevnei. Dar acum ..."*. Nerostită, apare speranța că fratele plecat a murit în acea luptă.

b) Evoluția de la încleștarea de ordin fizic la prăbușirea psihică este magistral realizată în ultima parte a nuvelei: paralizat aproape de vestea că fratele său trăiește, tremurând, cu buzele încleștate, Stavrache alunecă în planul halucinatoriu; instinctele lui criminale răzbat în încercarea de a ucide, iar puterea este aceea a unui nebun. Legat butuc, îi scuipă pe cei doi și râde în hohote, momente care sporesc treptat încordarea până în punctul culminant al nebuniei totale.

c) Concordanța între natură și trăirile sufletești: viscolul se întețește în scena finală când *"... ajuns în culmea nebuniei făcea să trosnească zidurile hanului bătrân"*.

TESTUL nr. 17

Identificați elementele naturaliste existente în construcția personajului Stavrache din nuvela "*În vreme de război*" de I.L. Caragiale. Veți avea în vedere:

I. Explicarea conceptului de "naturalism".
II. Elemente naturaliste în realizarea personajului Stavrache:
    1. factorul ereditar;
    2. deformarea sufletească;
    3. tema strigoiului;
    4. reacțiile fiziologice.

REZOLVARE:

I. Naturalismul a fost un curent literar apărut în Franța, la finele secolului trecut și extins apoi în multe țări din Europa și America. Principalul reprezentant și teoretician al naturalismului a fost scriitorul francez Émile Zola.

Adepții acestui curent separă "felia de viață" din complexitatea realului, acordând atenție factorului ereditar, aspectelor biologice și fiziologice (de care este legată evoluția personajelor) și chiar patologicului.

II. Tema nuvelei "***În vreme de război***" de I.L. Caragiale, o constituie dezumanizarea individului stăpânit de patima îmbogățirii; în acest sens, etapele decăderii morale a hangiului Stavrache, scot în evidență elemente aparținând esteticii naturaliste:

1. Faptele personajului (ca și ale fratelui său, preotul) pot fi puse și pe seama factorului ereditar: "*Incontestabil există o tară în familia în care un frate înnebunește, iar altul se face tâlhar ca popă și delapidator ca ofițer*" (G. Călinescu).

2. Preferința naturalismului pentru morbid ori pentru viciile și defectele fizice, se convertește aici, în prezentarea deformării sufletești a personajului principal.

Pentru aceasta, autorul pune în evidență aspectele întunecate ale conștiinței, sondând gândurile cele mai ascunse ale hangiului: dorința nemărturisită ca tâlharii să-și divulge căpetenia, spaima că, într-o zi, s-ar putea să-i vină "*o nebuneală sergentului să spuie că el e stăpânul averii*" și chiar speranța că fostul preot va fi murit în luptele de la Plevna; astfel, atunci când primește prima scrisoare, hangiul mai privește "*bine*" data: "*în adevăr, scrisoarea era expediată cu trei zile mai înainte de luarea Plevnei. Dar acuma ...*" Dorința (nerostită) ca fratele său să fi fost ucis, dă măsura dezumanizării acestui personaj.

3. Tot de morbidul specific naturalismului ține și tema "*moroiului*" (stafiei): "vizita" "mortului" pune în mișcare instinctele criminale ale lui Stavrache (care trăiește, în planul halucinației, senzația organică dorită: "*simte cum degetele-i pătrund în mușchii grumazului strivindu-i, afundând beregata, sfărâmând încheietura cerbicii*").

4. Ca într-o foaie de observație clinică, autorul urmărește reacțiile fiziologice ale hangiului, în episodul final.

Terorizat de apariția omului care îl chinuise și în visele

halucinatorii, Stavrache are gesturile unui dement: gura îi rămâne căscată, privirea fixă, mâinile îi înțepenesc. Încercarea lui Iancu de a-i explica motivul sosirii sale, declanşează alte manifestări anormale: hangiul îşi varsă pe piept paharul cu vin, apoi, cuprins de frisoane, le arată celor doi drumeți un chip "*îngrozitor, cu părul vâlvoi, cu mâinile-ncleştate, cu gura plină de spumă roşcată*".

Instinctele lui criminale se trezesc şi, în crâncena încercare de a-şi ucide fratele, Stavrache capătă forța unui nebun.

Legat "*butuc*" (printr-o stratagemă a fostului preot), hangiul îi scuipă pe cei doi şi râde în hohote.

Când lumânarea este aprinsă, iar ochii lui întâlnesc lumina, Stavrache începe să cânte popeşte.

Prin tenta naturalistă din nuvelă, condiția umană este pusă sub semnul biologicului, al patologiei şi al instinctelor primitive, mijloc de a prezenta un personaj dezumanizat până la limita inferioară.

IOAN SLAVICI: "MOARA CU NOROC".

TESTUL nr. 18

Demonstrați, într-o compoziție-eseu, că opera literară "***Moara cu noroc***" de Ioan Slavici, este "*o nuvelă solidă cu subiect de roman*" (G. Călinescu).

Cerințe:

I. Caracterizați, în mod succint, proza nuvelistică a lui Ioan Slavici; integrați ***"Moara cu noroc"*** în ansamblul acestei proze.

II. Comentați structura compozițională a acestei nuvele.

III. Prezentați subiectul operei "***Moara cu noroc***" de I. Slavici, evidențiind:

a) Valoarea preambulului gnomic;
b) Particularitățile conflictului; desfăşurarea acțiunii;
c) Motive narative.

IV. Selectați, la fiecare cerință, elementele care îndreptățesc opinia critică exprimată în enunț.

REZOLVARE:

I. **Ioan Slavici** (1848-1925) a fost unul dintre marii clasici (alături de Eminescu, Creangă şi Caragiale), precursor al lui Liviu Rebreanu – în evocarea satului transilvănean – şi întemeietor al

nuvelei realist –psihologice în literatura română.

Fiu al unui pământ încărcat de istorie, de tradiții și de legende, Slavici înfățișează, în nuvelele sale (*"**Moara cu noroc**"*, *"**Comoara**"*, *"**Pădureanca**"*, *"**Gura satului**"* ș.a.), lumea satului transilvănean de la jumătatea secolului trecut, antrenată în lupta pentru înavuțire.

Contemporan cu lumea *"Amintirilor din copilărie"* ale lui Creangă, universul rural evocat de Slavici este lipsit de aureola mitică a Humuleștiului, dar înfățișează monumental un stil de viață specific, în care norma morală acționează cu putere de lege.

Din punct de vedere geografic, acțiunea nuvelelor este plasată într-un spațiu delimitat de Munții Zarandului și Câmpia Bănățeană; în acest spațiu trăiesc: țărani, cârciumari, porcari, sămădăi, preoți, învățători etc., oameni dârzi, lacomi, întreprinzători, buni și răi, așa cum se întâmplă în viață.

Meritul autorului este acela de a fi înfățișat această lume în momentele cotidiene, dar și în cele rituale, trasând cu mână sigură psihologia colectivității.

Comparat cu Shakespeare, Tolstoi și Dostoievski, Slavici este primul scriitor care creează un personaj nelinear, complicat mereu sufletește, trăind stări conflictuale puternice care evoluează, într-o deschidere în evantai, spre momentul culminant. În nuvelele sale apar iubiri și dușmănii care mocnesc, mișcări sufletești piezișe, complicate, neliniști (care cresc proporțional cu bogăția), patimi puternice – totul fiind pus sub semnul de neclintit al destinului.

Nuvela *"**Moara cu noroc**"* – cea mai izbutită dintre scrierile de acest gen ale lui Slavici – întrunește toate aceste trăsături: în acțiune sunt antrenate caractere tari de oameni primitivi, intriga reliefează stări sufletești complicate, iar finalul demonstrează justețea normei morale enunțate în preambul.

II. Nuvela *"**Moara cu noroc**"* este alcătuită din șaptesprezece capitole, având o acțiune care se desfășoară cronologic, de la Sfântul Gheorghe și până în primăvara următoare, de Paște.

Cuvintele bătrânei (rostite, ca o prevestire, la începutul nuvelei) se reverberează în final, închizând cercul destinului pentru cei care muriseră.

III. a) Nuvela se deschide cu un **preambul gnomic**[1] (în care cuvintele atribuite soacrei lui Ghiță exprimă concepția morală a autorului): *"Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit"*.

Rostite la modul premonitor[2] de către un personaj reprezentând experiența și înțelepciunea vieții, aceste cuvinte stau la baza întregii acțiuni, fixând destinul personajelor în funcție de respectarea sau nerespectarea lor. Cel care ar trebui să le rostească în final, ar fi Ghiță, a cărui moarte le conferă și rol testamentar: "*O gnomie care ni se înfățișează – la început – ca prevestire, pentru ca, în final, să constatăm că ea joacă și rol de cod, adică de testament*" (C. Crișan).

III. b) În linii foarte generale, subiectul nuvelei ar putea fi povestit astfel:

Ghiță — cizmar sărac dintr-un umil sat transilvănean — încearcă să-și depășească modesta condiție socială; în acest scop, arendează cârciuma și hanul din locul numit "Moara cu noroc", așezate într-o vale situată la răscruce de drumuri, în apropiere de Ineu; aici se va muta împreună cu Ana (soția), bătrâna (mama Anei) și cu cei doi copii și va începe să muncească schimbând înfățișarea locului. Câtva timp, lucrurile merg bine, până în momentul sosirii lui Lică Sămădăul — personaj demonic, hoț și ucigaș, care-i impune cârciumarului să-i devină complice: "*Eu voiesc să știu totdeauna cine umblă pe drum, cine trece pe aici, cine ce zice și cine ce face, și voiesc ca nimeni în afară de mine să nu știe. Cred că ne-am înțeles?!*".

Fire slabă și oscilantă, Ghiță va fi dominat de forța malefică a Sămădăului: primește de la Lică șase porci (despre care știa că sunt furați), îi împrumută bani, îl găzduiește într-o noapte când este prădat arendașul (și când Lică pleacă și se întoarce la han îmbrăcat femeiește); la judecată, se trezește spunând ceea ce vroia Lică, salvându-l.

Eroarea cârciumarului își are izvorul în permanenta oscilare între bine și rău: ar dori să-l dea pe Lică pe mâna jandarmului Pintea, dar nu poate renunța la mirajul câștigului: "*Dar Ghiță nu voia să plece; nu-l lăsa inima să părăsească locul în care în scurt timp putea să se facă om cu stare*". Așa se face că, primind de la Lică bani furați spre a-i schimba, Ghiță îi duce lui Pintea, dar nu-i spune că jumătate din ei sunt ai săi.

Pe măsură ce trece timpul, iar banii se înmulțesc, Ghiță este tot mai dornic de îmbogățire; amână aducerea dovezilor în mâna jandarmului, ba chiar se gândește să fugă în lume ca să-și salveze această neașteptată avuție; totodată, spaima că Lică ar putea veni să-l prade și imaginea femeii ucise de Sămădău în pădure, îi sfâșie

ființa.

De Paşte, când jocul destinului face ca Ana să nu plece la rude (cum plănuiseră), Ghiță se hotărăşte să-l anunțe pe Pintea, lăsându-şi soția ca momeală.

La întoarcere, simțind că i s-a pus "*ceva*" "*de-a curmezişul în cap*", Ghiță o ucide pe Ana, iar el este împuşcat de Răuț, din ordinul lui Lică. Hanul este incendiat.

Urmărit de Pintea, Sămădăul îşi zdrobeşte capul de un copac.

Complexitatea epică a nuvelei constă în profunda cunoaştere a sufletului omenesc, urmărit în toate meandrele lui: omul se află în puterea unui destin venit din profunzimi, din subconştientul său — forță oarbă şi distrugătoare care-l va conduce spre frământări şi nefericire.

Subiectul nuvelei se organizează în jurul conflictului central care este unul **psihologic**: lupta sfâşietoare care se dă în sufletul lui Ghiță între patima îmbogățirii şi fondul lui inițial cinstit.

Prăbuşirea morală a lui Ghiță este înfățişată în mod gradat, cu oscilații între visul îmbogățirii şi chinul remuşcării, cu mişcări sinuoase care antrenează profunzimi sufleteşti nebănuite.

III.c) O cercetare atentă a textului ar putea releva câteva **motive narative** care țin de marea literatură a lumii:

Cel dintâi, legat chiar de titlu, ar putea fi motivul căutării norocului şi acestuia i se subordonează prima parte a nuvelei.

Trăind într-un spațiu în care "*liniştea colibei*" nu era echivalentă cu norocul, Ghiță îşi caută un alt spațiu care (cel puțin prin nume) era emblematic.

Cu totul altfel sunt privite lucrurile de către Bătrână (care se teme că, ispitind norocul, l-ar putea supăra, atrăgând asupra ei o pedeapsă): " *... şi mă tem ca nu cumva, căutând acum la bătrânețe un noroc nou, să pierd pe acela de care am avut parte până în ziua de astăzi şi să dau la sfârşitul vieții mele de amărăciunea pe care nu o cunosc decât din frică*".

Poate că şi din pricina acestei credințe, atunci când ginerele ei se hotărăşte să se mute, Bătrâna acceptă să meargă şi ea, cu inima deschisă, pentru a "imbuna" şansa:

" *... mă duc şi eu cu voi şi mă duc cu toată inima, cu tot sufletul, cu toată dragostea mamei care încearcă norocul copilului ieşit în lume*".

"*Norocul*" devine astfel un adevărat "personaj" al nuvelei, iar schimbătoarele lui fețe vor însoți destinul personajelor, până la

modificarea totală din final.

Un al doilea motiv narativ ar putea fi cel al hanului, lui fiindu-i subordonată acțiunea capitolului al doilea, adică până la sosirea lui Lică.

Motiv cunoscut al literaturii universale, hanul reprezintă un spațiu simbolic, o răscruce de drumuri și destine; în nuvela lui Slavici, acest loc de popas este benefic pentru drumeți și binecuvântat, la început, pentru cârciumarul cel nou: "*Iară pentru Ghiță cârciuma era cu noroc*".

Cel de al treilea motiv (care ar putea fi numit al personajului demonic) se prelungește până în final, împletindu-se cu motivul destinului.

În termenii tragediei, antice, Ghiță (care a încălcat prin lipsa de măsură, ordinea și legea nescrisă a lumii), declanșează hybrisul[3], pedeapsa destinului. "Instrumentul" acestui destin este Lică, un soi de "demon" dostoievskian[4], care, după ce a ucis primul om, l-a ucis și pe al doilea, ca să scape de mustrările de conștiință; pe urmă, "*sângele cald*" care devenise "*un fel de boală*" ceruse alt sânge, antrenându-l în acest blestem și pe Ghiță.

Împlinirea soartei acestuia din urmă este dictată însă și din interiorul său, unde patima banului se înstăpânise fără putință de scăpare.

"Legat" de Lică ("*Era legat și omul când se simte legat e supărăcios*"), ca într-un nou pact faustian[5] cu diavolul, cârciumarul este ocolit de "gândul cel bun" ("*Dar ce să fac [...] dacă Dumnezeu nu mi-a dat gândul cel bun în ceasul potrivit?*") cu urmările știute.

IV. Răspunsul la întrebarea ultimă impune o reluare a două definiții:

a) Nuvela este o specie a genului epic, în proză, de întindere mijlocie, prezentând fapte verosimile și având o intrigă și un conflict riguros construite în jurul unor personaje centrale care se reliefează puternic.

b) Romanul este o specie a genului epic, în proză, cuprinzând o acțiune de o anume amploare și complexitate, desfășurată de-a lungul unei perioade de timp variabile; personajele sunt, de obicei, numeroase, intriga este complexă, romanul presupunând și un anumit grad de adâncime a observației sociale și a analizei psihologice.

Conform opiniei călinesciene (citate în enunț), "***Moara cu***

noroc" este o nuvelă prin rigurozitatea conflictului şi prin felul în care autorul reliefează personajele centrale: Ghiţă, Lică, Ana sunt caractere puternice, cu predispoziţii sufleteşti înnăscute, care evoluează în funcţie de împrejurări şi, mai ales, de destin.

În acelaşi timp, acţiunea este amplă, iar împrejurările în care sunt puse personajele, au un grad de complexitate superior nuvelei, potrivit, mai degrabă, cu romanul.

Tema operei fiind pierderea omeniei, pricinuită de patima banului, aceasta impune o largă prezentare a condiţiilor sociale în care se petrece decăderea lui Ghiţă.

Romanului îi aparţine şi magistrala analiză psihologică, autorul cercetând meandrele sufleteşti ale unor personaje complicate şi singulare în literatura română.

Note:

1. **gnomic** = care cuprinde maxime, reflecţii, sfaturi morale;
2. **premonitor** = prevestitor;
3. **hybris** = una dintre sursele conflictului în tragedia antică; pedeapsă pentru lipsa de măsură, trufie şi alte greşeli;
4. **demon dostoievskian** = aluzie la personajul Stavroghin din romanul "Demonii" de F. Dostoievski;
5. **Faust** = personajul central al poemului cu acelaşi titlu de Goethe.

TESTUL nr. 19

Se dă textul:

"Peste puţin sosi şi Sămădăul, vestitul Lică Sămădăul, la Moara cu noroc.

Lică, un om ca de treizeci şi şase de ani, înalt, uscăţiv şi supt la faţă, cu mustaţa lungă, cu ochii mici şi verzi şi cu sprâncenele dese şi împreunate la mijloc. Lică era porcar, însă dintre cei ce poartă cămaşă subţire şi albă ca floricelele, pieptar cu bumbi de argint şi bici de carmajin cu codoriştea de os împodobit cu flori tăiate şi cu ghintuţele de aur.

El îşi opri calul înaintea cârciumei, aruncă o privire la Ana, apoi alta la bătrâna, care şedeau pe laiţa de lângă masa cea mare din umbra cerdacului, trase cu ochii o raită prin prejur, apoi întrebă unde-i cârciumarul.

-Noi suntem, răspunse bătrâna ridicându-se.

-Ştiu – grăi Lică – dar cred că vor fi şi oameni pe aici. Eu întreb de cârciumarul; cu el vreau să vorbesc.

Lică le zise aceste aşa, ca orişicine să poată înţelege că are grabă şi că nu vrea să mai lungească vorba; bătrâna plecă dar

fără de întârziere să caute pe Ghiță, iar Ana rămase privind ca un copil uimit la călărețul ce stătea ca un stâlp de piatră înaintea ei".

(I. Slavici: *"Moara cu noroc"*).

Comentați acest episod pe baza următoarelor cerințe:

1. Precizați momentul subiectului în care se încadrează această scenă.
2. Comentați semnificația acestui moment în evoluția destinului celor două personaje feminine.
3. Comentați portretul Sămădăului.
4. Explicați reacția Anei.
5. Indicați cel puțin două trăsături de caracter ale lui Lică.

REZOLVARE:

1. Scena descrisă mai sus, constituie intriga nuvelei.
2. Momentul sosirii lui Lică la Moara cu noroc va modifica destinul celor două personaje feminine: Ana, influențată de demonia Sămădăului își va pierde candoarea de "*copil uimit*" și chiar demnitatea, atrăgând hybrisul (concretizat în moartea ei); bătrâna va avea parte, în final, de "*amărăciunea*" pomenită în deschiderea nuvelei.
3. Portretul fizic al lui Lică este plastic și plin de culoare; câteva amănunte privind îmbrăcămintea, atestă rolul lui în lumea porcarilor ("sămădăul" fiind un "*om cu stare*", și, mai ales, "*om aspru și neîndurat*").
4. Reacția Anei, se explică prin capacitatea de a domina a acestui om rece, comparat cu un stâlp de piatră.
5. Mândria, hotărârea, stăpânirea de sine. În prima frază, cuvântul "*vestitul*" însumează toate trăsăturile care l-au făcut pe Lică "vestit" în lumea lui.

TESTUL nr. 20

Se dă textul:

"*Intrând, el închise ușa în urma sa, o încuie și aruncă cheia într-un colț.*

Ana se cutremură în tot trupul, apoi se îndreptă, se dete un pas înapoi și grăi înecată:

-Nu vreau să mor, Ghiță! Nu vreau să mor! urmă ea tare și se aruncă în genunchi la picioarele lui. Fă ce vrei cu mine, dar nu mă omorî.

Ghiță își dete trupul înapoi, se plecă, îi apucă cu amândouă mâinile capul și privi dus în fața ei.

-Nu-ți fie frică, îi zise el înduioșat; tu știi că-mi ești dragă ca lumina ochilor. N-am să te chinuiesc: am să te omor cum mi-aș omorî copilul meu când ar trebui să-l scap de chinurile călăului, ca să-ți dai sufletul pe nesimțite.

-Dar de ce să mă omori? zise ea agățându-se de brațele lui. Ce-am păcătuit eu?

-Nu știu! răspunse el. Simt numai că mi s-a pus ceva de-a curmezișa în cap și că nu mai pot trăi, iară pe tine nu pot să te las vie în urma mea. Acu-urmă el peste puțin – acu văd c-am făcut rău și dacă n-aș vedea din fața ta că eu te-am aruncat ca un ticălos în brațele lui, pentru ca să-mi astâmpăr setea de răzbunare".

(I. Slavici: *"Moara cu noroc").*

Comentați textul de mai sus, pe baza următoarelor cerințe:

1. Precizați momentul subiectului în care se încadrează această scenă.
2. Comentați sentimentele pe care le trăieşte Ana.
3. Comentați drama prin care trece Ghiță.

REZOLVARE:

1. Scena prezentată mai sus, constituie momentul culminant al nuvelei "***Moara cu noroc***" de I. Slavici.

Acum, tensiunea acumulată în sufletul lui Ghiță, înstrăinarea de Ana şi dorința de a se răzbuna pe Lică, răbufnesc din adâncurile întunecate în care dospiseră, rezolvându-se în crimă.

2. Intuind gândurile soțului său, Ana este cuprinsă de spaimă; tremurul care o străbate, vocea "înecată" repetarea strigătului: "*Nu vreau să mor!*" ca şi gestul îngenuncherii atestă această groază. Proporțiile ei modifică percepția adevărului *("Dar de ce să mă omori?" "Ce-am păcătuit eu?")*, dar interogațiile rămân fără răspuns.

3. Drama lui Ghiță este pregătită de timpul în care aşteptase, pitit în iarbă, ieşirea lui Lică din camera Anei.

Hotărât să-şi încheie "*socotelile*" cu ea, Ghiță va trăi o sfâşiere dramatică între iubirea pentru soția sa şi porunca irațională de a o ucide (*"Simt numai că mi s-a pus ceva de-a curmezişa în cap ... "*).

Această dramă va fi amplificată de remuşcare, Ghiță recunoscând cumplitul adevăr al vinovăției sale.

TESTUL nr. 21

Comentați mijloacele artistice utilizate de autor în textul:

"Luni pe la prânz focul era stins cu desăvârşire şi zidurile

afumate stăteau părăsite, privind cu tristeță la ziua senină și înveselitoare.

Din toate celelalte nu se alesese decât praful și cenușa: grinzi, acoperământ, dușumele, butoaie din pivniță, toate erau cenușă, și numai pe ici, pe colo se mai vedea câte un cărbune stins, iară în fundul gropii, care fusese odinioară pivniță, nu se mai vedeau decât oasele albe ieșind pe ici pe colo din cenușa groasă.

Bătrâna ședea cu copiii pe o piatră de lângă cele cinci cruci și plângea cu lacrimi alinătoare.

-Se vede c-au lăsat ferestrele deschise! zise ea într-un târziu. Simțeam eu că nu are să iasă bine: dar așa le-a fost data! ...

Apoi ea luă copiii și plecă mai departe".

(I. Slavici: *"Moara cu noroc").*

REZOLVARE:

Episodul propus constituie deznodământul nuvelei *"Moara cu noroc"* de I. Slavici și are mai multe semnificații:

a) Confirmă cuvintele bătrânei (rostite în deschiderea nuvelei);

b) Inversează semnificația titlului, moara vădindu-se a fi "cu nenoroc" pentru Ghiță și ai lui.

c) Imaginea bătrânei care ia copiii și pleacă (spre a-i salva din spațiul malefic) este încurajatoare:s-ar putea spera că, într-o altă lume (care respectă normele morale), aceștia se vor salva;

d) Deznodământul este al antibasmului, întrucât Răul învinge Binele.

Dintre mijloacele artistice utilizate de autor pot fi menționate:

- Antiteza dintre ruinele hanului și ziua senină de primăvară, sugerând că toate sunt deșertăciune, dar viața merge înainte;
- Epitetele: "*ziduri afumate*" și "*ziua senină și înveselitoare*" care contribuie la adâncirea contrastului;
- Enumerația: "*grinzi, acoperământ, dușumele, butoaie...*" semnificând avuția transformată în cenușă.
- Repetarea termenului "*cenușă*" (cu determinantul "*groasă*" în final) uniformizând totul sub semnul cenușiu al nimicului.
- Imaginea vizuală a Bătrânei (așezată lângă cele cinci cruci) domină tabloul purificat prin lacrimi.

TESTUL nr. 22

Alcătuiți o compunere pe tema: "Semnificațiile etice și estetice ale preambulului gnomic din nuvela «***Moara cu noroc***» de Ioan Slavici".

Cerințe:

I. Comentați cuvintele Bătrânei din fraza introductivă a nuvelei.

II. Evidențiați funcția etică a acestui preambul gnomic.

III. Menționați și analizați semnificațiile estetice ale aceluiași text.

IV. Stabiliți relația dintre cuvintele Bătrânei și tipologia personajelor.

V. Interpretați titlul nuvelei în funcție de preambulul menționat.

REZOLVARE:

I. Nuvela "***Moara cu noroc***" a fost inclusă în volumul "***Novele din popor***" (1881) și înfățișează consecințele morale și existențiale ale setei de înavuțire, într-o acțiune plină de întâmplări dramatice, cu final tragic.

"*Moara cu noroc*" se deschide (ca și alte nuvele ale aceluiași autor) cu un preambul gnomic în care cuvintele Bătrânei reprezintă chiar "vocea" moralistului Slavici: "***Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, cu liniștea colibei tale te face fericit***".

Cea mai simplă "traducere" a acestei fraze (în termenii lui Slavici) ar putea fi: omul să fie mulțumit cu ceea ce are, căci nu există bogăție mai mare decât cumpătarea, adevărul și omenia.

Privit în semnificațiile lui filosofice, preambulul este și mai adânc: în aceşti termeni, "*sărăcia sa*" ar putea însemna destinul care i-a fost hărăzit fiecărui om ("*data*" sau datul); numai acceptarea lui aduce ordine și armonie în viața interioară ("*liniștea colibei tale*"), condiție suficientă a fericirii.

II. În "***Moara cu noroc***" (și, mai mult, în "*Comoara*"), autorul are ca punct de plecare credințele populare despre comori și despre blestemele cu care acestea sunt legate.

Să nu uităm însă că Slavici și-a început activitatea literară scriind basme. Din această pricină, unele nuvele au finalul luminos al basmului, dar altele se încadrează în antibasm, "***Moara ...***" făcând parte din această ultimă categorie. În termenii eposului fabulos, tot ceea ce se întâmplă în nuvelă (reductibil la lupta dintre Bine și Rău) are **finalitate etică**: demonstrează că aceia care se asociază cu Răul vor fi nimiciți, iar Binele va triumfa, chiar dacă este temporar învins.

Pe plan etic, vorbele Bătrânei constituie un avertisment care devine, după consumarea faptelor, o morală; în termenii paremiologiei populare, morala ar putea fi exprimată în proverbul: "Cine va face ca mine, ca mine să pățească".

III. Semnificațiile estetice ale preambulului se relevă pe măsură ce se derulează acțiunea.

a) La început, cuvintele bătrânei au rolul de definiție a unui stil de viață, în lumina căruia a-ți accepta "norocul" (oricât de modest ar fi) constituie o dovadă de înțelepciune; aceasta aduce "liniștea colibei", adică ordinea existențială echivalentă cu frumosul și cu binele.

b) De la început însă Ghiță nu acceptă această definiție, viața lui (redusă la cârpitul cizmelor sătenilor) părându-i-se a fi insuficient realizată.

Se conturează astfel o a doua funcție estetică a preambulului: acesta are rolul unei introduceri în acțiune, separând personajele în două categorii distincte, în funcție de poziția pe care o au față de cuvintele înțelepte ale soacrei lui Ghiță.

c) În capitolele II-XVI ale nuvelei, preambulul devine un liant între personaje și acțiune, asigurând unitatea operei.

Acum, în timp ce ecoul cuvintelor Bătrânei se aude tot mai slab, glasul de clopot funest al soartei se aude tot mai tare.

Mutarea familiei la Moara cu noroc constituie prima încercare a lui Ghiță de a-și nega destinul, căutându-și un altul care să-l mulțumească. Gestul – luciferic în esență – va atrage însă pe "demonul" noului spațiu în persoana lui Lică. Influența pe care Sămădăul o are asupra lui Ghiță devine tot mai puternică, pe măsură ce ultimul pierde legătura cu spațiul protector inițial (în care oamenii se mulțumeau cu sărăcia lor). Setea de îmbogățire va conduce la un paradox, întrucât, pe măsură ce averea crește, liniștea sufletească scade.

d) Semnificația estetică a preambulului se modifică în final, când acesta se dovedește a fi fost o prevestire.

Deznodământul este pregătit de momentul în care Bătrâna pleacă la rude, "*singură cu copiii, singură și mâhnită până în adâncul inimii*". Ardoarea cu care o sărută, repetat, pe Ana "*ca și când s-ar despărți pe veci de dânsa*", ca și cârciuma care i se pare a fi întunecată și pustie, prevestesc finalul tragic.

La întoarcere, Bătrâna nu mai găsește decât zidurile afumate ale hanului ars și grămezile de cenușă, din care ieșeau oasele celor

care fuseseră Ghiță și Ana. De data aceasta, preambulul capătă rol testamentar și accente tragice.

IV **Personajele** nuvelei lui Slavici pot fi caracterizate tot în lumina preambulului gnomic.

Cel dintâi dintre acestea este Bătrâna (mama Anei) simbolizând înțelepciunea și cumpătarea. Ea este purtătoarea mesajului (exprimat la început)și tot ea are premoniția a ceea ce se va întâmpla: "*Simțeam eu că nu are să iasă bine*". Credincioasă ideii exprimate înaintea plecării din sat, ea își va salva nepoții, ducându-i într-un spațiu protejat de puterea normei morale.

Ghiță este un personaj complex; el s-ar putea încadra în tipologia omului care și-a pierdut omenia.

Atâta timp cât trăiește în "*liniștea colibei*" sale, cizmarul se simte neîmplinit, ca și când, din cele două jumătăți posibile ale sufletului său, aici s-ar manifesta numai una.

Soluția o constituie căutarea unui alt spațiu în care să se împlinească întregul: din această pricină, în prima perioadă a șederii la cârciumă, Ghiță simte că, pentru el, aceasta era "*cu noroc*".

Mulțumirea nu durează însă decât până la sosirea lui Lică Sămădăul – personaj demonic și straniu care exercită o influență puternică asupra cârciumarului.

Demonia celui dintâi trezește setea de bani în apele adânci ale sufletului lui Ghiță ("*Se gândea la câștigul pe care l-ar putea face în tovărășia lui Lică, vedea banii grămadă înaintea sa și i se împăienjeneau parcă ochii*"), atrăgându-l în spațiul întunecat al crimelor Sămădăului.

Explicația acestei schimbări ar putea fi căutată tot în preambulul gnomic, conform căruia, într-o anumită lume, cumpătarea și ordinea existențială constituie o "cupolă" protectoare. Ieșit de sub influența ei benefică, Ghiță va trece prin toate cercurile înstrăinării: se îndepărtează de Ana, de copii și de el însuși, ascultând doar de poruncile propriului subconștient: "*Ar fi voit să meargă la ea, să-i ceară iertare și să o împace, dar nu putea; era în el ceva ce nu-l lăsa*". Această forță oarbă care ajunge să-i modifice destinul, va da naștere unui acut sentiment de neputință: "*Ei! Ce să-mi fac? (...) Așa m-a lăsat Dumnezeu! Ce să-mi fac, dacă e în mine ceva mai tare decât voința mea?*".

Drama personajului provine din lupta care se dă între cele două "jumătăți" ale ființei sale: una care îl ispitește la complicitatea cu

Lică, iar cealaltă – care îi trezeşte remuşcări adânci.

Scăparea nu va fi posibilă decât în moarte; şi cum Ana reprezenta amintirea a ceea ce fusese luminos şi bun, Ghiţă o ucide, omorând astfel reminiscenţa a ceea ce fusese el însuşi cândva.

Greşelile lui atrag însă pedeapsa destinului (al cărui "instrument" devine Lică) şi Ghiţă este împuşcat.

Lică Sămădăul este un personaj demonic, memorabil şi unic în literatura noastră.

El n-a stat niciodată sub pomenita "cupolă" protectoare a ordinii morale, fapt care le-a permis "demonilor" subconştientului să-i invadeze sufletul cu patima vărsării de sânge: ("*sângele cald e un fel de boală*" care-l apucă din când în când).

Celelalte trăsături (isteţimea, abilitatea, curajul, hotărârea, bărbăţia) sunt puse în slujba acestui întunecat instinct.

Până şi omeneasca teamă de moarte este trăită altfel de Lică, acesta dorind *"să trăiască mult şi lung, cât ţine lumea, ca să scape de viaţa cealaltă"* (judecata de apoi).

Ana o reprezintă tipologic pe femeia care şi-a pierdut candoarea, maculată de demonia lui Lică. Pe măsură ce se îndepărtează în timp de lumea normelor morale în care trăise, Ana îşi uită iubirea pentru Ghiţă şi datoria de soţie, fiind gata să plece în lume cu Sămădăul.

Ca şi soţul ei, prin săvârşirea păcatului, Ana declanşează hybrisul, fiind pedepsită cu moartea.

V. **Titlul nuvelei** îşi schimbă semnificaţiile în final, prin inversarea sensului termenului "noroc".

Într-un spaţiu în care norma morală a dispărut, valorile sunt răsturnate, aducând tristeţe şi moarte.

TESTUL nr. 23

Se dă textul:

"Ghiţă ar fi avut poftă să sară la el şi să-l sfâşie în bucăţi, dar nu putea, pentru că ceilalţi doi erau în apropiere şi ar fi trebuit să mântuie prea iute cu dânsul. Îi era parcă-i seacă sângele din vine, când vedea pe Lică la banii ce-şi adunase para cu para, dar acum era legat şi trebuia să se stăpânească.

-Da, ne înţelegem, zise el apropiindu-se, şi dacă vei fi având vreo supărare din partea mea, să nu-mi mai văd banii cu ochii.

Lică se întoarse şi se rânji la el.

-Așa-i că te-ai făcut blând ca un mieluşel? îi zise apoi.

Ghiță se cutremură. Toate ca toate, dar bătaia de joc îl scotea din minți. El făcu, oarecum fără de voie, un pas spre Lică, îl apucă de amândouă brațele, îl ținu strâns înaintea sa şi grăi cu glasul înăbuşit:

-Nu te mişca, dacă nu vrei să fie moarte de om!

Simțind că Ghiță e mai tare, Lică privi îngrijat spre uşă şi grăi iute:

-Ce vrei cu mine?!

-Nimic! răspunse Ghiță, nimic nu vreau. Tu vezi prea bine că am nevastă şi copii şi că nu-ți pot face nimic. Îmi iai banii: să-ți fie de bine! Mi-ai luat liniştea sufletului şi mi-ai stricat viața: să-ți fie de bine! Dar să nu crezi că mă ții legat, să nu crezi că te prinde să mă iai în bătaie de joc. Tu poți să mă omori Lică, tu cu oamenii tăi; eu pot să te duc pe tine la spânzurătoare. Nu te juca dar cu mine. Gândeşte-te că tu m-ai făcut să nu mai am multe de perdut, şi bagă de seamă să nu mai perd şi cele ce am! Să-ți fie frică de mine!"

(I. Slavici: "*Moara cu noroc*").

Cerință:

Să se comenteze acest text, din perspectiva preambulului gnomic: *"Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniştea colibei tale te face fericit".*

REZOLVARE:

Fragmentul propus spre comentare face parte din capitolul al V-lea al nuvelei : "*Moara cu noroc*" de I. Slavici.

Autorul evocă aici un moment al conflictului dintre Ghiță şi Lică, analizând şi stările sufleteşti dramatice prin care trece cârciumarul, atunci când Sămădăul îi cere toți banii din ladă.

Aruncat afară din "*liniştea colibei*" sale de dorința îmbogățirii, Ghiță trăieşte la modul acut aceste momente: *"Îi era parcă-i seacă sângele din vine, când vedea pe Lică la banii ce-şi adunase para cu para".*

Înainte de a se muta la Moara cu noroc, Ghiță trăise într-un spațiu pe care măsura, cumpătarea şi ordinea morală îl încadrează în vecie; prin contrast, acum (după pierderea acelui topos de excepție), cârciumarul are un profund sentiment al limitelor ("*dar acum era legat şi trebuia să se stăpânească*"), o teamă existențială şi un regret după liniştea pierdută care fac din viața lui o dramă umană.

TESTUL nr. 24

Comentați episodul de mai sus, reliefând arta autorului.

REZOLVARE:

Episodul propus spre a fi comentat evocă una dintre întâlnirile Ghiță-Lică Sămădăul și este reprezentativ pentru cele două conflicte ale nuvelei: unul exterior (între cei doi protagoniști) și unul interior, mult mai puternic (cel din sufletul lui Ghiță).

Formula compozițională a nuvelei fiind succesiunea unor episoade faptice, întâmplarea de mai sus se încadrează în această succesiune.

Conținutul de idei al fragmentului impune stilul sobru, cu lipsa descrierilor de interior și a portretelor, totul concentrându-se în lupta surdă și neputincioasă care se dă în sufletul lui Ghiță.

La nivelul arhetipurilor[1], cei doi ar putea reprezenta Victima și Călăul, cu mențiunea că nefericitul Ghiță se află în această postură nu doar din pricina lui Lică, ci mai ales, din cauza propriului său subconștient cotropit de patima înavuțirii.

Când Sămădăul îi cere toți banii adunați (promițând că-i va înapoia dacă va trăi), Ghiță este cuprins de o furie neputincioasă, rațiunea impunându-i o atitudine prudentă.

Ca și Rebreanu, mai târziu, Slavici relevă senzația organică (*"Îi era parcă-i seacă sângele din vine"*), dar obrăznicia lui Lică, atitudinea lui afișat superioară îl rănește pe cârciumar în demnitatea lui de om simplu. Ecoul acestei noi jigniri se va concretiza într-o amenințare (*"Nu te mișca, dacă nu vrei să fie moarte de om!"*) care pare a-l îngrijora pe Sămădău.

Ultimul paragraf rezumă, într-o frază, drama existențială a lui Ghiță (*"Mi-ai luat liniștea sufletului și mi-ai stricat viața"*), tragicul sentiment al neîmplinirii pe care îl trăiește.

Din această cauză, amenințarea din final (*"Să-ți fie frică de mine!"*) este a unui om care nu mai are nimic de pierdut.

În tot episodul este prezent un puternic sentiment al limitelor (*"nu putea"*, *"era legat"*, *"nu-ți pot face nimic"*), care acutizează trăirile dramatice ale lui Ghiță.

Note:

1. arhetip = model primordial etern și repetabil.

MIHAIL SADOVEANU:
"BALTAGUL", "FRATII JDERI".

TESTUL nr. 25

Prezentați, într-o compunere, marile teme ale operei sadoveniene.

REZOLVARE:

I. În octombrie 1961, când **Mihail Sadoveanu** (n.1880) trecea în eternitate, scriitorul își însemnase popasul în veac, printr-o operă uriașă și monumentală (peste o sută de volume cu aproximativ treisprezece mii de pagini), în care Omul, Cosmosul și Eternitatea se întâlnesc pretutindeni.

Situată, cronologic, în perioada interbelică și aflată la confluența mai multor curente literare (semănătorismul, romantismul eroic, realismul liric și mitologic), această operă relevă un creator profund: mai apropiat de Anatole France decât de Proust sau de A. Gide, vizionar al istoriei ca Lev Tolstoi, magic și misterios ca și Goethe și poet al naturii ca Chateaubriand, Sadoveanu și-a câștigat un loc unic în literatura română.

Cel mai mare povestitor–artist al nostru a scris povestiri și romane – toate alcătuind un edificiu monumental a cărui trăsătură fundamentală o constituie **întoarcerea la tiparele originare**.

II.1. Cel mai vechi dintre acestea este **natura** descrisă în lucrări ca: ***"Țara de dincolo de negură", Valea Frumoasei", "Împărăția apelor", "Poveștile de la Bradu-Strâmb"*** și, parțial, în toate celelalte opere.

Spațiul de suflet al autorului este Moldova: a țară a vârstei de aur, a cărei emblemă o constituie bourul alb din singurătățile munților, topos sacralizat prin vechime, aflat sub lumina soarelui în asfințit.

Pretextul retragerii în natură îl constituie vânătoarea și pescuitul – ocupații primordiale ale omenirii, cu ajutorul cărora omul modern iese din fluxul timpului și se întoarce la obârșii.

Reprezentativă pentru această categorie de lucrări este ***"Țara de dincolo de negură"*** (1926). Titlul ei nu denumește un spațiu real, ci unul ideal, de dor, care aparține unui trecut asimilabil mitului.

După un capitol introductiv, în cel de-al doilea (*"Mirajul"*), memoria este chemată pentru a reînvia, din timpul trecut în uitare,

locuri şi oameni care au fost: moş Procor, moş Barnea, moş Calistru şi ceilalţi alcătuiesc un singur arhetip: Marele Vânător în sens mitic, a cărui imagine a rămas din preistorie.

Cartea poate fi socotită un poem în proză dedicat frumuseţilor spaţiului românesc: muntelui-spaţiu sacru şi neprihănit, cu singurătăţi necălcate de picior de om de la începutul zidirii; pădurii – sugestie a labirintului vegetal şi poartă de trecere spre o altă lume; deltei în care plaurul plutitor care se naşte din ape, repetă marea Geneză a Universului.

Considerat "*poet somptuos al naturii ca Chateaubriand*" (N. Manolescu), Sadoveanu este profund naţional: peisajul său este natura patriei noastre, văzută în rotaţia anotimpurilor şi proiectată cosmic.

II.2. O altă modalitate de întoarcere la tiparele originare o constituie **existenţa ritualizată**, care se desfăşoară pe baza unor legi nescrise, datini şi tradiţii păstrate neschimbate parcă de la începutul lumii.

Reprezentativ în acest sens este volumul "***Hanu-Ancuţei***" (1928).

Alcătuit din nouă povestiri dispuse după tehnica povestirii "în ramă" (utilizată şi de Boccaccio în "*Decameronul*"), " *«Hanu-Ancuţei» este capodopera idilicului jovial şi a subtilităţii barbare*" (G. Călinescu).

Aşezat la o întretăiere de drumuri şi aurit de soarele toamnei, hanul este, deopotrivă, o "răscruce" de drumuri existenţiale, fiecare dintre drumeţi evocând întâmplări esenţiale, petrecute în acele locuri cu ani în urmă; aici, vin din timp şi din neguri de uitare, personajele arhetipale ale unui spaţiu mitic.

Primul dintre acestea este chiar hanul. Plasat în apropiere de apa Moldovei, hanul este sălaşul de nemurire, ale cărui ziduri groase şi porţi ferecate conservă timpul, salvat din eterna curgere prin intermediul povestirii: "*Iar hanul reprezintă locul unde toate aceste poveşti se spun; loc de întâlnire întru poveste şi întru nemoarte*". (N. Manolescu).

Între zidurile hanului, expresii ca: "*vremea veche*", "*depărtată vreme*", "*vreme adâncă*" devin echivalente cu "*A fost odată ...*" al basmelor, iar poveştile adevărate care se spun sunt "minunate" punând acest spaţiu sub zodia fabulosului.

În crugul nopţii, sufletul hanului tresaltă şi simte prezenţa demonului, întrucât aici, realitatea şi mitul, trecutul şi prezentul

curg unul în celălalt mereu, fără sfârşit.

Drumeţii sunt tot atâtea ipostaze ale omului etern: moş Leonte (*"Balaurul"*) este un Mag care *"citeşte"* în cartea lui de zodii, semnele vremii şi pe cele ale viitorului; Orbul (*"Orb sărac"*) este un Homer autohton descins la han din *"trecute vremi"*; călugărul (*"Haralambie"*) este un Izbăvit, iar comisul Ioniţă este chiar Omul muritor şi *"călător"* prin lume, gata oricând să plece spre mioritica *"nuntire"* cu Universul: Ancuţa cea de acum este o copie a celeilalte Ancuţe (sau, poate a unui şir început cu Strămoaşa din mit şi continuat dincolo de timp).

II.3. O altă modalitate de întoarcere la tiparele originare o constituie **existenţa rurală** înfăţişată în volumele de povestiri de la începutul carierei scriitoriceşti sadoveniene. Reprezentative pentru această temă sunt: ***"Bordeenii"***, ***"Hoţul"***, ***"Judeţ al sărmanilor"*** ş.a.

Cele mai multe dintre povestiri narează o singură întâmplare dezvăluită într-un anume moment al existenţei, ca şi cum eroul acesteia ar fi simţit nevoia să se elibereze de o taină.

Importantă este asemănarea dintre oameni: în această categorie de lucrări nu există eroi, ci *"un singur specimen uman în sute de ipostaze"* (Călinescu). De asemenea, povestirile se mai caracterizează printr-o atmosferă de primitivitate, prin refuzul civilizaţiei citadine şi printr-o puternică notă socială.

II.4. Tot o modalitate de întoarcere la tiparele originare o constituie **destinul cosmic al fiinţei umane**. Acesta ar fi unul dintre motivele marelui roman ***"Baltagul"*** (1930) în care întâmplările narate *"se altoiesc pe tulpina unitară a eposului morţii şi ritualelor ei"* (Perpessicius).

La prima vedere, autorul evocă o întâmplare petrecută în spaţiul montan, într-un timp concret şi calendaristic: deceniul al treilea al secolului nostru. În spatele acesteia, se ascunde însă o situaţie arhetipală: destinul mioritic al omului, întoarcerea alcătuirii umane în marele Univers.

În concordanţă cu această dualitate se disting, în roman, două structuri:

a) Cea dintâi dintre acestea ţine de realismul magic înfăţişând o lume încremenită în datini şi tradiţii şi având drept principal fir narativ drumul Vitoriei Lipan, în căutarea osemintelor celui care îi fusese soţ.

La cel mai simplu nivel de interpretare, această structură ar

putea fi rezumată astfel:

Nechifor Lipan – cioban din satul Măgura Tarcăului, pleacă, spre toamnă, la Dorna, cu intenția de a cumpăra o turmă de oi.

Trecând timpul sorocit întoarcerii, soția sa Vitoria cade la negre bănuieli (întărite de visele premonitorii și de alte "semne"). Și cum întreaga iarnă veștile așteptate nu sosesc, în martie, Vitoria pleacă (însoțită de fiul ei Gheorghiță) în căutarea lui Nechifor.

După un drum lung și sinuos (cu popasuri poruncite de "semnele" naturii), munteanca va descoperi osemintele lui Lipan, într-o râpă, între Suha și Sabasa. Abia acum își poate împlini femeia menirea de Antigonă, care îi poruncise această călătorie: săvârșirea ritualului funebru, a "rânduielii" fără de care sufletul celui mort nu-și găsește odihna, iar trupul nu se poate contopi cu pământul – parte a marelui Cosmos.

La praznic, Vitoria îi demască pe cei doi ucigași (Calistrat Bogza și Ilie Cuțui) obligându-i să-și recunoască fapta; primul este lovit în frunte, cu baltagul, de către Gheorghiță și sugrumat de Lupu (câinele lui Nechifor). Moartea, în final a lui Bogza relevă vina acestuia: de a nu se fi mulțumit ce ceea ce avea, așa cum le hărăzise Creatorul muntenilor, în timpul biblic al întemeierii neamurilor.

Roman al "*căutării urmelor*" (C. Ciopraga), "***Baltagul***" este și o monografie a satului moldovenesc de munte, din primele decenii ale veacului nostru. Astfel, ritualurile legate de sărbătorile primenirii anilor, datinile practicate la botezuri,nunți și înmormântări, ori largile mișcări ale transhumanței sunt evocate cu o rară măiestrie.

Importante nu sunt însă doar acestea, ci faptul că, repetând "*rânduielile*" păstrate neștirbite de sute de ani, oamenii se situează într-un timp etern; din această pricină, numele satului (Măgura Tarcăului) nu apare decât de puține ori, acesta fiind un sat pentru eternitate.

b) Cel de al doilea plan al romanului este mitic și simbolic și ar putea să aibă legătură cu pomenitul destin mioritic al omului.

În acest sens, interesante sunt numele celor trei personaje principale, fiecare dintre acestea având afinități cu ideea de victorie.

Astfel, Nechifor (care apare, în roman, in absentia, într-o imagine purificată, lipsită de grai), are două nume, ambele cu sensul de "purtătorul de victorie"[1]. Nechifor simbolizează sacrul

convertit în profan (căci întâiul nume era al marelui mucenic Gheorghe). Boala din copilărie şi "botezul" păgân ("*Cobzăriţa i-a suflat pe frunte descântând şi i-a schimbat numele*") marchează trecerea sacrului în materie; ceea ce moare în râpă este ipostaza profană a omului. Din această pricină, în momentul găsirii osemintelor, Vitoria îl strigă pe numele său adevărat (Gheorghiţă), reiterându-l în condiţia primă şi facilitându-i întoarcerea, prin "*gura de rai*" în marele Cosmos ("*... trebuia să afle dacă Lipan s-a înălţat în soare,ori a curs pe o apă ...*").

Nu mai puţin, în planul profan, Vitoria fiind "*un Hamlet feminin*" (Călinescu), numele ei semnifică tot biruinţa: atâta vreme cât crima constituie o ştirbire a integrităţii lumii, pedepsirea vinovaţilor devine un act necesar şi purificator.

Cealaltă "faţă" a Vitoriei fiind întoarsă spre noaptea ancestrală din care s-au păstrat datinile, acest personaj de tragică măreţie se încadrează în timpul etern. La modul simbolic, ea învinge timpul curgător şi moartea, căci viaţa va continua cu o altă generaţie.

Gheorghiţă poartă şi el numele marelui mucenic Gheorghe (despre care Sadoveanu scria că ucide "fiara", adică Răul); lovindu-l pe Bogza cu baltagul, tânărul îl va învinge (ca în mitul crengii de aur), reinstaurând echilibrul lumii.

II.5. Tot în nişte "tipare" este încremenită **viaţa monotonă a oraşului de provincie** evocată în romane ca: ***"Apa morţilor", "Floare ofilită", "Locul unde nu s-a întâmplat nimic"***.

În maniera realismului psihologic, autorul evocă atmosfera apăsătoare a orăşelelor moldoveneşti de provincie, de la sfârşitul secolului trecut.

Spaţiul descris este un loc în care "*nu se întâmplă nimic*", dar în care se petrec, la nivel individual, ratări, drame, iluzii sfărâmate.

În acest spaţiu alcătuit din mahalale sordide, cârciumi şi cafenele, starea sufletească obişnuită este plictisul. Fiecare generaţie se încadrează în tiparul de existenţă al generaţiei precedente, sub semnul unui timp lent, egal mereu cu el însuşi, în zile nesfârşite "*din lungul şirag ce se întinde înainte până la încheierea vieţii*".

În acest timp stagnant, oamenii devin captivi ai propriei existenţe, trăind un vizibil proces de alienare. Personajele sunt: intelectuali dezrădăcinaţi, femei tânjind (ca şi doamna Bovary) după o altă lume, firi pline de pasiune care reacţionează în mod neaşteptat.

În acest spațiu, iluziile se vădesc a fi o "*apă a morților*", un miraj, avânturile scad și în locul lor se instalează golul sufletesc: "*Nimic. N-am simțit în jurul meu nimic, n-am putut face nimic în lumea asta, nu m-am simțit îndemnat să fac nimic*" mărturisește retrospectiv un personaj, rezumând toate celelalte existențe.

II.6. În sfârșit, un alt mod al întoarcerii la tipare îl constituie **istoria Moldovei**.

În spiritul romantismului eroic, autorul evocă, la modul epopeic, trei secole din trecutul Moldovei reînviind fapte grandioase care le conferă oamenilor proporții monumentale.

În această temă ar putea fi incluse romanele istorice: "***Vremuri de bejenie***" (1907), "***Neamul Șoimăreștilor***" (1915), "***Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi Vodă***" (1929), "***Frații Jderi***" (1935-1942) ș.a..

O mențiune aparte merită romanul "***Creanga de aur***" (1933), în care autorul reia teza vechimii noastre ("*ne tragem mai demult decât maica Roma*") pe aceste meleaguri; totodată, romanul menționat este o carte a inițierii în ritualuri străvechi descinzând din cultul lui Zalmoxis.

Romanele istorice sadoveniene evocă o lume arhaică, înfățișată în exodurile ei triste, în scenele atroce ale năvălirilor dușmane și, mai ales, în războaie.

Timpul istoric (devenit timp tragic) este populat de figuri legendare, iar istoria se împletește cu mitul.

Note:

1. **Nike** = victorie (limba greacă)

TESTUL nr. 26

Să se comenteze textul:

"*Într-o toamnă aurie am auzit multe povești la hanul Ancuței. Dar asta s-a întâmplat într-o depărtată vreme, demult, în anul când au căzut de Sântilie ploi năpraznice și spuneau oamenii că ar fi văzut balaur negru în nouri, deasupra puhoaielor Moldovei[...].*

Trebuie să știți dumneavoastră că hanul acela al Ancuței nu era han, - era cetate. Avea niște ziduri groase de ici până colo, și niște porți ferecate cum n-am văzut de zilele mele [...]. Porțile stăteau deschise ca la Domnie. Și prin ele, în zile de toamnă, puteai vedea valea Moldovei cât bătea ochiul și pâclele munților pe păduri de brad până la Ceahlău și Hălăuca. Iar după ce se cufunda soarele înspre tărâmul celălalt și toate ale depărtării se

ştergeau şi lunecau în tainice neguri , - focurile luminau zidurile de piatră, gurile negre ale uşilor şi ferestrele zăbrelite. Contenea câte un răstimp viersul lăutarilor şi porneau poveştile".

(M. Sadoveanu: "*Hanu - Ancuţei*").

REZOLVARE:

Fragmentul deschide volumul intitulat "*Hanu-Ancuţei*" de M. Sadoveanu şi cuprinde două episoade:

a) Cel dintâi dintre acestea, pune hanul Ancuţei sub semnul autumnalului şi al fabulosului: timpul este îndepărtat şi anistoric, la han se spun "*poveşti*" iar printre oameni se vorbeşte despre un "*balaur negru*" ridicat parcă din puhoaiele Moldovei.

Reţine atenţia epitetul "*toamnă aurie*" care pune drumeţii adunaţi la han sub lumina unui asfinţit perpetuu şi le aureolează chipurile cu sclipiri de icoană bizantină.

b) Cel de-al doilea episod caracterizează hanul. Zidurile lui groase şi porţile ferecate îi conferă un statut aparte: de spaţiu deschis (ziua), în care oamenii trăiesc, la modul ritualic, belşugul toamnei şi de spaţiu închis (noaptea) protejând timpul etern al poveştilor.

În întunericul dintre ziduri, focul care "*exercită un soi de magnetism psihic*" (Ciopraga), atrage în jurul lui povestitorii care încearcă să eludeze curgerea timpului, prin naraţiune. Numai că vinul se bea din oale noi, care se aruncă apoi, pentru a se reîntâlni cu băutorii, când vor fi şi ei pământ ...

TESTUL nr. 27

Se dă textul:

"Locuitorii aceştia de sub brad sunt nişte făpturi de mirare. Iuţi şi nestatornici ca apele, ca vremea; răbdători în suferinţi ca şi-n ierni cumplite, fără griji în bucurii ca şi-n arşiţile lor de cuptor, plăcându-le dragostea şi beţia şi datinile lor de la începutul lumii, ferindu-se de alte neamuri şi de oamenii de la câmpie şi venind la bârlogul lor ca fiara de codru – mai cu samă stau ei în faţa soarelui c-o inimă ca din el ruptă".

(M. Sadoveanu: "*Baltagul*").

Cerinţe:

1. Stabiliţi locul şi rolul acestui episod în romanul "*Baltagul*" de M. Sadoveanu.
2. Comentaţi dominantele psihologiei de grup a oamenilor de

la munte, relevate în acest text.

3. Comentați comparația "*venind la bârlogul lor ca fiara de codru*".

4. Definiți comparația.

REZOLVARE:

1. Episodul de mai sus, deschide capitolul al X-lea al romanului "*Baltagul*" de M. Sadoveanu și constituie un sugestiv portret de grup al oamenilor de la munte. În interiorul acestei comunități se încadrează și familia Lipan ("*Așa era și acel Nechifor Lipan care acuma lipsea. Așa au întâmpinat-o în drumul ei pe Vitoria și alții*"), Vitoria fiind un personaj exponențial care întrunește trăsăturile grupului.

2. Cea dintâi trăsătură a muntenilor o constituie unicitatea, acel ceva nobil și distinct, numai al lor, care stârnește admirația autorului ("*făpturi de mirare*"), ca și când s-ar fi aflat în fața unui miracol.

Temperamente iuți și fierbinți, mereu active și schimbătoare, muntenii reprezintă expresia umană a mediului în care trăiesc.

Mai presus de orice însă ei își păstrează "*inima ușoară*" pe care le-a dăruit-o Creatorul atunci când a alcătuit lumea: "*răbdători în suferințî*" și trăindu-și plenar bucuriile, acești primitivi relevă o înțelepciune păstrată din veac.

Ducându-și viața "*sub brad*", în imediata vecinătate a eternității, muntenii se încadrează, prin repetarea unor ritualuri neschimbate ("*datinile lor de la începutul lumii*"), în afara timpului curgător.

Din această tentație a conservării veciei se naște atitudinea lor refractară față de alte neamuri (cărora le lipsește inițierea în tainele vieții vechi).

Cea mai importantă trăsătură a muntenilor o constituie solaritatea: stând "*în fața soarelui*" (considerat a fi sfânt, ca în veacurile precreștine), ei îi înfățișează o inimă fierbinte și pură, ca un crâmpei din focul veșnic.

3. Comparația: "*venind la bârlogul lor ca fiara de codru*" relevă cel puțin două trăsături ale muntenilor: spaima de înstrăinare și inocența.

În acest sens, "*bârlogul*" reprezintă un spațiu securizant care-l ferește pe om de suferință: "*În proza lui Sadoveanu suferința e atunci când sălbăticiunea (animal ori om) a căzut în bătaia*

civilizației" (Călinescu). În alți termeni, bârlogul se aseamănă cu peștera (care are, în proza sadoveniană semnificații multiple).

În finalul romanului, spre "*bârlogul*" ei se va întoarce și Vitoria (comparată de C. Ciopraga cu "*un Ulysse carpatin*"), Măgura Tarcăului reprezentând "*Ithaca ei cvasi-mitică*" (idem).

4. Comparația este o figură de stil care constă în alăturarea a doi termeni (noțiuni, obiecte, persoane, acțiuni), pentru a-l evidenția pe unul prin celălalt.

TESTUL nr. 28

Elaborați o compoziție în care să demonstrați existența unor relații între balada pastorală "***Miorița***" și romanul "***Baltagul***" de M. Sadoveanu, urmărind:

I. Prezentarea motto-ului romanului și a semnificației acestuia.

II. Asemănări și deosebiri între cele două creații.

III. Caracterizarea personajului Vitoria Lipan.

REZOLVARE:

I. **Mihail Sadoveanu** (1880-1961) a fost cel mai mare povestitor artist al nostru. Opera sa constituie un edificiu unitar și monumental, o "eternă reîntoarcere" la tiparele din obârșii: pământul (văzut ca mit, ca "mumă" care naște mereu viața din moarte), marele Timp (curgere heracliteană[1] în care sunt antrenate mii de destine) și omul (văzut ca arhetip descinzând din Marele Strămoș și întorcându-se în acesta).

Roman cu "*intrigă antropologică*" (Călinescu), "***Baltagul***" este totodată o carte a unor mari probleme existențiale: întoarcerea omului, prin moarte, la Ființa universală, atotputernicia destinului, viața ca durată integrată marilor mișcări cosmice (aici, prin transhumanță). Prin toate aceste idei, "*Baltagul*", se apropie de balada pastorală "***Miorița***".

Sub raport compozițional, romanul este alcătuit din 16 capitole (numerotate cu cifre romane, fără titluri), cu o acțiune desfășurată cronologic, din toamnă și până în primăvara următoare.

Motto-ul romanului: "*Stăpâne, stăpâne, / Mai chiamă ș-un câne...*" i-a determinat pe mulți comentatori să-l considere drept o continuare a baladei pastorale "*Miorița*", autorul păstrând "*toată puritatea de timbru a baladei și tot conturul ei astral*" (Perpessicius); la antipod, se află opinia potrivit căreia romanul lui

Sadoveanu este *"povestea lui Isis în căutarea trupului desmembrat al lui Osiris"* (Al. Paleologu), fiind inspirat din vechi mituri egiptene.

II. La un prim nivel de lectură, acțiunea ar putea fi structurată pe trei momente mari (așteptarea, drumul, pedepsirea ucigașilor) și rezumată, la modul cel mai simplu, astfel:

Nechifor Lipan – cioban din Măgura Tarcăului – pleacă la Dorna să cumpere niște oi. Târziu, spre finele lui noiembrie, soția sa Vitoria dă semne de neliniște, cu atât mai mult, cu cât are vise premonitorii și alte "semne".

Se conturează astfel, primele deosebiri dintre opera sadoveniană și balada "*Miorița*":

a) acțiunea romanului începe în momentul în care se încheie balada (după moartea ciobanului moldovean);

b) personajul feminin ("*măicuța bătrână*") este reprezentat de soția celui mort.

Comun este însă puternicul zbucium pe care îl trăiesc cele două personaje, Vitoria traversând iarna cu sentimentul tot mai acut al morții lui Nechifor.

Femeia încearcă să afle răspunsul la marea ei întrebare, apelând la preotul Dănilă ori la baba Maranda (vrăjitoarea satului), dar fără folos. Pe măsură ce înțelege că lui Nechifor i-a fost hărăzit să moară, Vitoria se hotărăște să-i caute osemintele, întru împlinirea datinei.

Ca în marile tragedii antice ideea existenței unui destin pe care oamenii nu-l pot schimba traversează cele două opere; în acest sens, cuvintelor "*Și de-o fi să mor*" (spuse de ciobanul din baladă) le corespund spusele Vitoriei: *"... i-a fost lui Nechifor scrisă o asemenea soartă pe care nimica n-o putea înlătura"*.

În scopul căutării "urmelor" soțului ei, munteanca se purifică (postind vinerea, timp de douăsprezece săptămâni) și o lasă pe fiica ei Minodora la mânăstire.

Apoi, tot într-o zi sfântă (vineri, 10 martie), Vitoria și fiul ei Gheorghiță își încep călătoria.

Refăcând drumul parcurs de Nechifor, cei doi vor traversa nu doar un spațiu, ci și un itinerariu al vieții: la Borca, ei iau parte la un botez, la Cruci, se întâlnesc cu o nuntă, pentru ca, în final, să săvârșească (la Sabasa) ritualul înmormântării lui Nechifor.

Se conturează astfel o nouă deosebire între baladă și roman: în prima, zbuciumul bătrânei mame (concretizat în suita de epitete

gerundivale *"lăcrimând", "alergând", "întrebând", "zicând"*) nu are rol ritualic, sarcina îngropării revenindu-le celor doi ciobani; în cazul Vitoriei, călătoria va constitui o replică pământeană la marea călătorie de dincolo de moarte a lui Nechifor. După parcurgerea simbolică a drumului unei existențe, se va putea săvârşi contopirea cu pământul (parte integrantă a marelui Cosmos).

Ucis la apus de soare (ca şi tânărul cioban din *"Mioriţa"*), Nechifor *"s-a înălţat în soare"* săvârşind, şi el, gestul întoarcerii la origini.

În baladă însă tânărul păstor fiind "nelumit", această întoarcere este săvârşită prin alegoria moarte-nuntă: sub lumina sutelor de *"stele-făclii"*, natura se transfigurează, dobândind o frumusețe sublimă; străjuită de neclintirea munților mari, *"nunta"* este însoțită de armonii muzicale, ca un ritual sacru, ale cărui proporții devin cosmice.

În roman, alegoria moarte-nuntă lipseşte, dar peisajul este luminat de soare *("Soarele de toamnă răsărise şi asfinţise asupra mortului singur şi asupra calului zdrobit"*) – parte integrantă a aceluiaşi Cosmos sacralizat prin jertfă. De asemenea, din roman lipseşte şi *"gura de rai"* (care constituia, în baladă, o "poartă" a întoarcerii în spațiul sacru); ea este înlocuită de punțile de piatră (simboluri ale "podului" dintre viață şi moarte), vegheate de Crucea Talienilor (simbolizând, în termenii lui Mircea Eliade, stâlpul de jertfă).

III. Tot printre deosebiri ar putea să figureze şi personajul Vitoria Lipan.

Vitoria Lipan este un personaj exponențial care cristalizează trăsăturile muntenilor – temperamente solare care pun viața în ecuație cosmică. Fiecare moment al aşteptării sau al drumului constituie o mărturie a unirii cu natura aflată mereu în consonanță cu trăirile sufleteşti ale personajului. Motivul soarelui străbate întreg romanul, drumul Vitoriei – replică pământeană la marea călătorie de dincolo de moarte a lui Nechifor – devenind astfel o traversare a luminii impusă de dezlegarea tainei, ca o purificare.

Ca şi ceilalți munteni care pun mai presus de orice respectarea datinilor lor *"de la începutul lumii"*, Vitoria îşi organizează viața în virtutea tradiției; imixtiunea civilizației recente este considerată un sacrilegiu pentru că numai *"rânduiala"* are privilegiul de a conserva timpul, în această lume în care " *toate urmau ca pe vremea lui Boerebista, craiul nostru cel de demult"*. De fapt, există

în "*Baltagul*" două timpuri: unul concret (deceniul al III-lea al secolului nostru) şi unul etern, păstrat prin ritual. În lunga ei călătorie, Vitoria întâlneşte o cumetrie, o nuntă şi face ea însăşi praznicul lui Nechifor. Simbolic, ea traversează astfel cele trei momente cruciale ale existenţei, pentru că de acum va începe o nouă viaţă. De altfel, plecarea ei în acel drum al destinului nu este decât poruncă a respectării datinei; ca şi Antigona, ea caută un mort pe care îl îngroapă pentru ca sufletul lui să-şi găsească odihna.

Ca în marile tragedii antice, apare în "*Baltagul*" un motiv al destinului: "*... i-a fost lui Nechifor scrisă o asemenea soartă pe care nimica n-o poate înlătura*" – spune Vitoria şi el "*... s-a înalţat în soare ori a curs pe o apă*", reîntorcându-se în marele Univers. În această lumină, prin săvârşirea unor gesturi arhetipale, Vitoria devine o preoteasă a vechimii care oficiază un cult străvechi întru desăvârşirea nuntirii cosmice.

"*În căutarea ucigaşilor, Vitoria e un Hamlet feminin, care bănuieşte cu metodă, cercetează cu disimulaţie, pune la cale reprezentaţiuni trădătoare, şi când dovada s-a făcut, dă drumul răzbunării*" (Călinescu). Pedepsindu-i pe cei doi, Vitoria realizează un proces necesar: scoaterea "*din lege*" a morţii ca hazard. Întoarcerea personajului în spaţiul mitic al muntelui echivalează cu o negare a celuilalt spaţiu, căci totul reîncepe cu o altă generaţie.

Note:

1. Heraclit = filosof antic grec; H. vedea timpul şi omul într-o continuă devenire, asemeni unui râu pe care curg mereu alte ape.

TESTUL nr. 29

Explicaţi semnificaţiile titlului romanului "**Baltagul**" de M. Sadoveanu.

REZOLVARE:

Titlul romanului are cel puţin trei semnificaţii:

a) de unealtă încrustată în destinul munteanului căruia i-a fost hărăzit "*să-şi câştige pâinea cea de toate zilele cu toporul ori cu caţa*".

b) de armă a crimei şi "instrument" al soartei lui Nechifor ("*Oase risipite, cu zgârciurile umede, albeau ţărâna. Botforii taşca, chimirul, căciula brumărie erau ale lui Nechifor. Era el acolo, însă împuţinat de dinţii fiarelor [...]. Căpăţâna era spartă*

de baltag". s.n.);

c) în termenii mitului crengii de aur, baltagul înlocuieşte arma prin care conducătorul tribului este ucis, pentru ca învingătorul să-i ia locul. În roman, baltagul este tot o "creangă de aur", momentul în care fiul mortului îl loveşte pe Bogza în frunte, simbolizând preluarea de către tânărul iniţiat, a locului pe care tatăl său îl ocupase în lume (şi pe care ucigaşul i-l furase).

În esenţă, baltagul simbolizează viaţa, moartea şi neistovita curgere a generaţiilor.

TESTUL nr. 30

Se dă fragmentul:

"*-Adevărat, era om cu harţag la chef, se învoi Vitoria. Mie mi-era drag când îl vedeam aşa, cu mare coraj. Nu-i putea sta nimeni împotrivă. Odată, venind noi de la Piatra, pe când eram grea cu Gheorghiţă acesta, ne-au ieşit înainte oameni mânjiţi pe obraz cu funingine. Au ridicat ciomegele asupra noastră şi au strigat să lepădăm paralele pe care le avem şi merindele pe care le purtăm. Se suiseră spre noi dintr-o râpă, la un corn de drum, pe înserat. Nechifor avea baltag. Numai şi-a lepădat din cap căciula, şi-a scuturat pletele ş-a înhăţat baltagul. Atâta a strigat: Măi slăbănogilor, eu pe voi vă pălesc în numele tatălui şi vă prăvălesc cu piciorul în râpă. Aceia au ferit pe după nişte ciritei şi s-au dus. De hoţi nu se temea; avea stăpânire asupra lor. Doar dacă l-or fi pălit dintr-o latură, prietini, pe furiş*".

(M. Sadoveanu: "*Baltagul*").

Cerinţă:

Pornind de la acest fragment, explicaţi într-un text scurt, prezenţa personajului Nechifor Lipan.

REZOLVARE:

Imaginea lui Nechifor Lipan constituie încă o deosebire între baladă şi roman; aceasta nu ştirbeşte însă frumuseţea personajului din "***Baltagul***", chiar dacă figura lui se constituie în absenţă.

Nechifor Lipan este prezentat în mod retrospectiv, chipul lui închegându-se din amintirile Vitoriei ori ale oamenilor care l-au cunoscut.

În gândurile femeii, înfăţişarea fizică a celui dus se leagă de momentele vieţii lor comune: "*La mustaţa aceea neagră şi la ochii aceia cu sprâncene aplecate şi la toată înfăţişarea lui îndesată şi*

spătoasă. Vitoria se uita ascuțit și cu îndârjire, căci era dragostea ei de douăzeci și mai bine de ani".

Pe măsură ce timpul trece, imaginea concretă se îndepărtează, iar obrazul întors cu fața către apus, sugerează moartea: "*Încerca să-l oprească pe Lipan și să-i întoarcă spre ea obrazul, ca să i-l cetească. El era însă tot mai în fund. Peste el se revărsau ape de primăvară*".

Pentru cei care l-au văzut în mod fugar, Nechifor este omul cu căciulă brumărie, darnic și vesel, dar, mai ales, neînfricat și hotărât: "*Dar omul acela zicea că se duce noaptea; că se bucură să umble pe lună. De oameni răi spunea că nu-i pasă; are pentru dânșii pistoale încărcate în desagi*".

În episodul inițial, după o scurtă referire la "fața" umană a lui Nechifor ("*om cu harțag la chef*"), Vitoria relatează o întâmplare petrecută cu ani în urmă. Atacat de hoți (care ieșiseră dintr-o râpă în calea celor doi soți), Nechifor își pregătește baltagul. Imaginea munteanului crește parcă la modul fabulos, conferindu-i dimensiunile unui erou de baladă. Prin antiteză, hoții apar minimalizați și dispar înspăimântați. Ultima propoziție sugerează moartea lui Nechifor – ucis de "prieteni", pe furiș.

TESTUL nr. 31

Realizați o compoziție – eseu pe tema: "Tradiție și mit în romanul «***Baltagul***» de M. Sadoveanu", reliefând:

I. particularitățile structurii compoziționale a romanului;
II. viziunea asupra existenței tradiționale a muntenilor;
III. substratul mitic al romanului;
IV. specia literară și curentul literar în care se încadrează "***Baltagul***".

REZOLVARE:

I. Apărut în 1930 și scris în numai câteva zile, romanul "***Baltagul***" de M. Sadoveanu înfățișează o lume de puritate păgână, trăitoare într-un ținut în care datina este legea nescrisă a comunității.

Alcătuit din 16 capitole (numerotate cu cifre romane), "***Baltagul***" se deschide cu o anecdotă caracterologică despre nașterea neamurilor; printre acestea se numără și locuitorii muntelui a căror existență trăită pe înălțimi, îi învecinează cu sacrul. Ajungând însă ultimii la împărțirea darurilor divine,

muntenii n-au mai avut ce primi; în compensație, Dumnezeu le-a hărăzit *"o inimă ușoară"* și putința de a se bucura de tot ceea ce le oferă viața:

" –Apoi ați venit cei din urmă, zice Domnul cu părere de rău. Dragi îmi sunteți , dar n-am ce vă face. Rămâneți cu ce aveți. Nu vă mai pot da într-adaos decât o inimă ușoară ca să vă bucurați cu al vostru. Să vă pară toate bune; să vie la voi cel cu cetera; și cel cu băutura; și s-aveți muieri frumoase și iubețe".

În finalul romanului, Vitoria și Gheorghiță se întorc în sat, la viața păstorească pomenită în episodul anecdotic inițial, pentru că mereu o altă generație va reface conturul existențial al părinților și străbunilor, până la capătul vremii.

În lumina anecdotei inițiale poate fi explicată, în bună parte, acțiunea romanului.

Bunăoară, rămânând ce ceea ce aveau, conform poruncii sacre, muntenii au continuat să trăiască într-un spațiu aspru, în care *"timpul se anulează prin izolare și singurătate"* (Perpessicius); și pentru a păstra nealterată puritatea timpului întemeierii, au refuzat să se amestece cu alte neamuri și și-au perpetuat *"datinile lor de la începutul lumii"*.

Greul drum al Vitoriei are drept scop împlinirea *"rânduielii"*, astfel încât ósemintele celui dus să fie puse *"în pământ sfânt"*, hărăzindu-i astfel răposatului *"binecuvântarea din urmă și rugăciunile de care n-a avut parte"*.

Tot în lumina anecdotei inițiale poate fi privită și pedepsirea ucigașilor: Bogza și Cuțui – călcând porunca sacră de a se mulțumi cu ceea ce aveau, ieșiseră din lege, iar păcatul lor trebuia sancționat.

II. Nucleul epic al romanului îl constituie începutul capitolului al X-lea – episod în care autorul face un excelent portret de grup al oamenilor de la munte. Trăitori într-un spațiu hieratic și pur, în care fiecare brad reprezintă emblematic viața și moartea, muntenii își iubesc, mai presus de orice *"datinile lor de la începutul lumii"*. Tema romanului fiind obiceiurile păstorești, există destule pagini sublime închinate **tradiției** pe care oamenii din această insulă de nemurire au ridicat-o la rangul de lege.

În virtutea acesteia *"cei mai vrednici"* dintre munteni își întemeiază stâni pe înălțimi, unde stau *"cu Dumnezeu și singurătățile"*, până când ciclul cosmic îi obligă să-și coboare turmele spre bălți; în aceste mișcări largi ale transhumanței, cu

regularitatea lor de ceasornic străvechi se încadrează momentele existențiale ale obștii: ritualurile sărbătorilor de iarnă, botezul, nunta, înmormântarea.

Reținatenția, în roman, două dintre aceste momente (primul, evocând o nuntă, iar al doilea – descriind ritualul înmormântării osemintelor lui Nechifor):

a) La Cruci, unde Vitoria "*a dat de nuntă*", drumeții sunt invitați să bea "*în cinstea feciorului de împărat*" – aluzie transparentă la vechea oratie de nuntă despre care scria D. Cantemir în "*Descriptio Moldaviae*". Și cum fiecare căsătorie constituie o repetare a apariției primei perechi a lumii, muntenii păstrează calendarul "*cel vechi de la începutul lumii pe carele Domnul Dumnezeu l-a dat lui Adam*".

b) Ritualul înmormântării constituie mobilul lungului drum al Vitoriei care știe că Nechifor trăise aidoma visul ei prevestitor: trecuse călare o apă neagră, întors cu fața spre apus. Cuvintele muntencei ("*Îi fac toate slujbele rânduite, ca să i se liniștească sufletul*") o apropie de personajul antic Antigona (din tragedia cu același titlu, de Sofocle).

Detaliile ritualului funerar (car cu boi, cetină, buciumași, bocitoare, pânza care semnifică "podurile" din "drumul" mortului) țin de un timp străvechi și emană din fondul spiritual autohton.

În roman, autorul evocă o lume arhaică în care datinile s-au păstrat "*ca pe vremea lui Boerebista, craiul nostru cel de demult*". Prin aceste tipare în care s-au integrat "*rânduri după rânduri de generații, în sute după sute de ani*", lumea sadoveniană este proiectată într-un timp străvechi, sacru și pur.

III. În "*Baltagul*", din țesătura aparent simplă a faptelor, se relevă un **substrat mitic** de mare profunzime:

1. Mitul mioritic (acceptat de unii, contestat de alții) se concretizează în faptul că romanul continuă acțiunea baladei.

În spatele narațiunii stă ideea destinului uman: autorul ridică o întâmplare la rang de universalia, căci moartea este "a lumii mireasă", stăpânind tot ceea ce stă, la un moment dat, sub semnul ființării. Rupt din Univers prin naștere, omul se reintegrează în acesta prin moarte, pentru a-i perpetua splendida unitate: Nechifor care "*s-a înălțat în soare*" devine Omul universal și personaj-sumă al lumii. Timpul acțiunii este mitic, prezentul curgând în trecut prin păstrarea tradiției și prin existența mereu egală cu ea însăși. Spațiul este unul închis: numele satului (Măgura Tarcăului) nu are

importanță pentru că el simbolizează un sat pentru eternitate, sustras timpului comun.

2. Mitul soarelui (cu rădăcini în mitologia egipteană) ar sta, conform opiniei lui Al. Paleologu, la baza întregii narațiuni.

Motivul soarelui străbate întreg romanul, conferind oamenilor și întâmplărilor o aură de sacralitate; prin el se realizează dimensiunea cosmică a iubirii, a vieții și a morții. Soarele este Muma în sens goetheean, în care se întoarce trecătoarea alcătuire umană; sub lumina lui începe lunga călătorie a Vitoriei care i se închină ca în vechile ritualuri păgâne. Semn al purității, al sincerității și căldurii sufletești ("*... mai cu samă stau ei în fața soarelui c-o inimă ca din el ruptă*") și martor al clipei în care Nechifor a stat în cumpănă cu Neantul, soarele intră în chiar destinul uman.

3. Mitul marii călătorii este subînțeles, drumul Vitoriei în căutarea osemintelor lui Nechifor fiind o replică pământenă la "*marea călătorie*" în care a plecat "*dalbul de pribeag*"; și pentru ca sufletul lui să-și găsească odihna, femeia și feciorul ei cutreieră munții, spre a împlini datina: "*Să nu rămâie între lupi; să-l aduc între creștini*".

4. Mitul crengii de aur poate fi recunoscut în ultima parte a romanului, după ce inițierea lui Gheorghiță ia sfârșit, el fiind pregătit să-și asume rolul și locul pe care Nechifor le avusese în comunitate.

Acest sfârșit are loc în noaptea în care feciorul mortului coboară în râpă (act care echivalează cu o descindere în Infern) pentru a se "naște" a doua oară, după ce primise, în sufletul lui, ființa celui dus: "*Sângele și carnea lui Nechifor Lipan se întorceau asupra lui, în pași, în zboruri, în chemări*".

În scena praznicului, baltagul devine, "Creanga de aur" care va deschide drumul tânărului inițiat: lovindu-l pe Bogza, în frunte, cu baltagul, Gheorghiță își va recupera nu doar oile, ci și locul pe care Nechifor îl avusese în comunitate (și pe care i-l uzurpase ucigașul).

IV. Ca specie literară, "***Baltagul***" este un roman; comentatorii au relevat caracterul polifonic al acestei capodopere socotită a fi și epos al morții, și roman al inițierii unui tânăr, și poem al iubirii matrimoniale, și monografie a spațiului montan și poem al naturii.

Curentul literar în care se încadrează "*Baltagul*" este realismul liric.

TESTUL nr. 32

Se dă textul:

"Timpul stătu. Îl însemna totuşi cu vinerile negre, în care se purta de colo-colo, fără hrană, fără apă, fără cuvânt, cu broboada cernită peste gură. Sărbătorile şi petrecerile solstiţiului de iarnă i-au fost pentru întâia oară străine şi depărtate. Urările de Anul Nou, capra şi căluţul şi toată zvoana şi veselia cotlonului aceluia de munte le respinsese de către sine.

Izolate de lumea din văi, rânduri după rânduri de generaţii, în sute după sute de ani, se veseliseră de creşterea zilei şi începutul anilor; toate urmau ca pe vremea lui Boerebista, craiul nostru cel de demult; stăpânii se schimbaseră, limbile se prefăcuseră, dar rânduielile omului şi ale stihiilor stătuseră".

(M. Sadoveanu: "*Baltagul*").

Comentaţi acest fragment, având ca puncte de reper:

1. Stările sufleteşti ale personajului Vitoria Lipan.
2. Rolul tradiţiei în viaţa muntenilor.
3. Mijloacele artistice utilizate.

REZOLVARE:

1. Primul episod al acestui fragment prezintă tragica zbatere a Vitoriei Lipan, mâhnirea şi amărăciunea care îi invadează sufletul, pe măsură ce înţelege că soţul ei a murit. Din această pricină, sărbătorile de iarnă îi aduc pentru întâia oară, un acut sentiment de înstrăinare. Până şi timpul îşi modifică dimensiunile, oprit parcă din eterna lui curgere şi încremenit într-o durată întunecată, marcată doar de vinerile postului negru.

2. În viaţa muntenilor, tradiţia este ridicată la rangul de lege.

Autorul accentuează, prin repetare, ideea izolării acestui spaţiu, fapt care transformă "*cotlonul acela de lume*" într-o "insulă" în care se păstrează sacrul. La aceasta contribuie şi datinile de Anul Nou (urările, capra, căluţul) pomenite aici: lumea muntelui păstrează vechile ritualuri precreştine, conform cărora, la fiecare primenire a anilor se repetă Geneza.

Păstrând "*rânduielile*", oamenii se situează într-un timp etern, indiferent la schimbarea stăpânilor şi a limbilor.

3. Epitetele: "*vinerile negre*" şi "*broboada cernită*" sugerează doliul; repetiţia "*rânduri după rânduri de generaţii, în sute după sute de ani*" creează sugestia curgerii "omenetului" sadovenian, care şi-a trăit destinul într-un timp parcă fără limită.

TESTUL nr. 33

Comentați următorul text:

"Și de poveste și de asemenea vorbe iuți, Vitoria, nevasta lui Nechifor Lipan, își aducea aminte, stând singură pe prispă, în lumina de toamnă și torcând. Ochii ei căprii, în care parcă se răsfrângea lumina castanie a părului, erau duși departe. Fusul se învârtea harnic, dar singur. Satul risipit pe râpi sub pădurea de brad, căsuțele șindrilite între garduri de răzlogi, pârâul Tarcăului care fulgera devale între stânci erau căzute într-o negură de noapte. Acei ochi aprigi și încă tineri căutau zări necunoscute. Nechifor Lipan plecase de acasă după niște oi, la Dorna, ș-acu Sfântu-Andrei era aproape și el încă nu se întorsese".

(M. Sadoveanu: *"Baltagul"*).

Cerințe:

1. Stabiliți locul și rolul acestui fragment, în roman.
2. Selectați termenii/construcțiile care cuprind elemente de portret.
3. Explicați cuvintele: *"Fusul se învârtea harnic, dar singur"*.
4. Definiți expoziționea (ca moment al subiectului).

REZOLVARE:

1. Fragmentul de mai sus este plasat la începutul romanului ***"Baltagul"*** de M. Sadoveanu, după anecdota despre formarea neamurilor și după un scurt episod retrospectiv.

Fragmentul constituie expoziționea romanului, fixând: locul acțiunii (un sat de munte, despre care aflăm ulterior că se numea Măgura Tarcăului); timpul acțiunii (toamna târziu, spre sfârșitul lui noiembrie); principalele personaje (Vitoria și Nechifor Lipan).

2. *"Ochii ei căprii, în care parcă se răsfrângea lumina castanie a părului"* și *"Acei ochi aprigi și încă tineri"*.

3. Propoziția: *"Fusul se învârtea harnic, dar singur"* sugerează grijile care îi dădeau târcoale Vitoriei; motivul lor este explicat în ultima frază: soțul muntencei plecase la Dorna, să cumpere niște oi și cu toate că trecuse destul timp, încă nu se întorsese. Abia mai târziu, din desfășurarea acțiunii, reiese că motivul acestei absențe îl constituie uciderea lui Nechifor de către alți doi oieri, la începutul lui noiembrie (intriga).

4. Expoziționea este partea introductivă a unei opere, în care se prezintă timpul și spațiul acțiunii precum și unele personaje.

TESTUL nr. 34

Să se comenteze deznodământul romanului "***Baltagul***" de M. Sadoveanu.

REZOLVARE:

Deznodământul romanului este o consecință a momentului culminant (descoperirea osemintelor lui Nechifor, într-o râpă) și cuprinde scena praznicului, prelungită prin recunoașterea adevărului de către cei doi ucigași (Calistrat Bogza și Ilie Cuțui).

După ce Vitoria s-a despărțit, la cimitir, de soțul ei (pe care n-avea "*să-l mai vadă până la învierea cea din veac*"), are loc praznicul. Ritualul se desfășoară sub lumina soarelui în asfințit, încheind moartea mioritică și lungul drum al femeii.

În timpul mesei, Vitoria îi supune pe cei doi ucigași (Calistrat Bogza și Ilie Cuțui) unui adevărat război psihologic: îi arată lui Gheorghiță baltagul celui dintâi, menționând că "*este mai vechi*" și "*știe mai multe*", ori reconstituie scena morții lui Nechifor, ca și când ar fi fost de față.

Creșterea tensiunii sufletești a lui Bogza, este reliefată printr-o gesticulație specifică omului încolțit ("*Bogza (...) bău pe nerăsuflate un pahar de vin, și încă unul*") și printr-o gradare a verbelor care-i denumesc acțiunile ("*vorbi*", "*mormăi cu mânie*", "*răcni*", "*mugi*"), până în clipa când barierele se rup: năvălind pe ușă, Bogza este recunoscut de câinele lui Nechifor, care "*se înăpusti la beregată, mestecând mormăiri sălbatice cu sânge*".

Sugrumat de câine și lovit în frunte cu baltagul de către Gheorghiță, Bogza își mărturisește fapta, cerând să fie iertat, pentru a putea să moară.

Cuțui este arestat de oamenii stăpânirii.

TESTUL nr. 35

Prezentați într-o compoziție, particularitățile prozei istorice sadoveniene, urmărind:

I. Viziunea scriitorului asupra istoriei.
II. Caracterul epopeic al trilogiei "*Frații Jderi*":
   a) structura trilogiei; motive narative;
   b) existența unei acțiuni centrale eroice;
   c) tabloul cuprinzător al vieții unui popor;
   d) tendința spre fabulos și monumental.

REZOLVARE:

I.1. Mihail Sadoveanu este creatorul romanului istoric în literatura română.

Prima lucrare inspirată din istorie este "***Şoimii***" (1904), descriind încercarea fraţilor Potcoavă de a-l pedepsi pe trădătorul lui Ioan Vodă cel Cumplit.

"***Vremuri de bejenie***" (1907) evocă o călătorie printr-o Moldovă pustiită de năvălirile tătăreşti, văzută prin ochii unui băştinaş întors din Polonia.

"***Neamul Şoimăreştilor***" caracterizat drept "*o varietate a romanului de aventuri*" (Călinescu) cuprinde momente specifice acestei categorii de opere: fapte eroice, o răpire, o călătorie, o iubire trădată. Dincolo de acestea, se conturează un puternic sentiment al apartenenţei la grupul social de origine, Tudor Şoimaru fiind "*un Pardaillan român*" (C. Ciopraga) şi un înfăptuitor al justiţiei de grup.

"***Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi Vodă***" (1929), reconstituie călătoria abatelui de Marenne prin Moldova anului 1679. Un alt plan al acţiunii prezintă iubirea nefericită a lui Alecu Ruset pentru domniţa Catrina (fiica lui Duca Vodă). Finalul acţiunii este tragic: încercând să împiedice nunta domniţei cu mirele impus de tatăl ei (Ştefan Beizade), Alecu Ruset este ucis de voievod.

Operele din prima perioadă de creaţie se caracterizează prin evocarea unei lumi aflate sub semnul unui timp tragic.

I.2. Ieşirea din acest con de umbră al istoriei se va face pe calea mitului: trilogia "***Fraţii Jderi***" (1935-1942) evocă o Moldovă idilică, văzută într-o epocă de rodnicie miraculoasă. Oamenii sunt ceremonioşi, iar societatea este organizată după principiul familiei în care Ştefan cel Mare este "tatăl" şi stăpânul tuturor, văzut aproape ca un semizeu.

O particularitate a acestei viziuni o constituie tenta de fabulos care se arcuieşte peste evenimentele descrise: în lupta de la Podul Înalt, oastea otomană este văzută ca un "*balaur*" al cărui trup este tăiat în două de "*oamenii Măriei Sale*" (care devin astfel ipostaze multiplicate ale Feţilor Frumoşi din basme); tot aşa, voievodul, bătrânul Nechifor Căliman, fiii acestuia şi alte personaje sunt proiectate în miraculos.

I.3. Tot în "***Fraţii Jderi***" sunt prezentate două războaie: confruntarea cu tătarii, de la Lipnic şi pomenita luptă cu turcii de la

Podul Înalt.

În ambele, eroismul și capacitatea de jertfă a luptătorilor moldoveni sunt impresionante: viziunea eroică și legendară asupra istoriei constituie a treia trăsătură a romanelor sadoveniene.

Semnificativă este, în acest sens, moartea comisului Manole Păr Negru (care repetă, la Vaslui, jertfa celui dintâi Manole, cu deosebirea că sacrificiul lui, al lui Simion, al bătrânului Căliman și al altor oșteni, va deveni temelia istoriei viitoare).

I.4. Spre bătrânețe, Sadoveanu privește istoria cu liniștea înțeleptului antic. Din această pricină, în romanul "***Nicoară Potcoavă***" (1952), reluând acțiunea din "***Șoimii***", autorul devine și mai reflexiv. Meditația asupra evenimentelor istorice constituie cea de a patra particularitate a romanelor istorice sadoveniene.

I.5. După mitul vârstei de aur (prezent în trilogia "***Frații Jderi***"), al doilea ca importanță ar putea fi mitul crengii de aur (romanul "***Creanga de aur***" – 1933). Cu o acțiune începută în anul 787 în vechea Dacie, romanul ne poartă pe drumurile Bizanțului (acolo unde Kesarion Breb își desăvârșește inițierea). La întoarcere, devenind al 33-lea mare preot în cultul lui Zalmoxis, Breb va primi medalionul sacerdotal (simbol al crengii de aur).

În aceeași carte (cea mai profundă și cea mai tulburătoare dintre scrierile istorice sadoveniene), apar și alte mituri: al numărului sacru, al șarpelui, al paradisului pierdut, al iubirii tragice.

Împletirea istoriei cu mitul constituie o altă caracteristică a viziunii sadoveniene asupra istoriei.

II. **Caracterul epopeic al trilogiei "*Frații Jderi*".**

a) Trilogia epică "***Frații Jderi***" este alcătuită din trei volume: "***Ucenicia lui Ionuț***" (1935), "***Izvorul Alb***" (1936) și "***Oamenii Mării Sale***" (1942).

Epoca evocată de autor corespunde anilor de glorie (1469-1475) din domnia lui Ștefan cel Mare, cu prezentarea vieții de la curtea domnească, a luptelor cu tătarii (de la Lipnic) și cu turcii (de la Podul Înalt), toate fiind dominate de personalitatea puternică a domnitorului.

În toate cele trei volume sunt 47 de capitole (17+15+15), ale căror titluri rezumă acțiunea (*"Jderii se duc la domnie", "Se înmulțește neamul comisului"*), au nuanță cronicărească (*"Despre ieșirea în pradă a tătarilor de dincolo de Volga"*) sau rezonanțe filosofice (*"Genunea pe genune o chiamă"*).

Volumul I are drept principal motiv narativ "*ucenicia*"

(inițierea) lui Ionuț, mezinul comisului Manole Păr Negru, în tainele armelor, ale vieții de la curtea domnească și ale iubirii.

Volumul începe prin prezentarea mulțimilor adunate la hramul mânăstirii Neamț, sărbătoare la care urma să ia parte și domnul. Apariția acestuia în "*săgetări de lumină*" va aduce o schimbare și în destinul celui mai mic dintre Jderi: Ionuț va fi luat la curtea domnească spre a deveni prietenul și sfetnicul de taină al lui Alexăndrel – coconul domnesc – și spre a deprinde împreună cu acesta, meșteșugul armelor și învățătura de carte. Pașii celor doi tineri se abat și prin Țara de Sus, la Ionășeni, purtați de dragostea pe care aceștia i-o nutresc jupâniței Nasta. Dușmani ai voievodului, refugiați în Lehia uneltesc să-l prindă la Ionășeni pe Alexăndrel, dar curajul și vitejia lui Ionuț îl salvează.

O incursiune a tătarilor pune capăt acestei iubiri, căci Nasta este răpită și vândută apoi turcilor. Însoțit de un slujitor credincios, Ionuț pleacă în căutarea ei, urmat la scurtă vreme, de ceilalți Jderi. Totul este zadarnic, deoarece Nasta se aruncase în mare de pe corabia care o ducea "*în pământul turcului*".

Acest plan al acțiunii are în centru motivul iubirii pierdute, întregul volum fiind caracterizat de Călinescu drept "*poemul întâiei dragoste juvenile*".

La Timiș, unde hălăduiesc în voie herghelille domnitorului, hoți vestiți pun la cale uciderea lui Catalan – armăsarul alb care-i aducea lui Ștefan numai victorii. Grație vitejiei și chibzuinței lui Simion Jder, furii sunt împiedicați de la această fărădelege.

Moldova lui Ștefan trăiește o epocă de fericire idilică și uriaș belșug; oamenii ospătează la hanuri sau sub poala pădurii, iar domnul umblă pe la mânăstiri și prin țară, binecuvântând norodul. Impresia că această rodnicie a unui pământ necălcat parcă de oameni se situează în timpul mitic, determină un alt motiv al volumului I: motivul vârstei de aur.

Volumul al II-lea, *"Izvorul Alb"*, este structurat pe câteva evenimente: mai întâi, căsătoria lui Ștefan cu Maria de Mangop "*împărătiță*" de viță bizantină; tot acum, Simion – fiul cel mare al lui Manole și al doilea comis al domniei se îndrăgostește de jupânița Marușca, fiica tăinuită a voievodului.

Caracterizat de Călinescu drept "*poem al dragostei matrimoniale*" acest volum impresionează prin integrarea umanului în mișcarea universală: are loc un cutremur care înspăimântă cetatea și bântuie o secetă – proiecții ale mâniei

dumnezeiești abătute peste pământ, iar domnul merge la vânătoare într-un loc măreț și sălbatic numit Izvorul Alb. Expediția constituie o călătorie inițiatică necesară ca o purificare înaintea luptelor cu turcii și o regresiune în timpul preistoric. Ștefan urmărește bourul alb nu pentru a-l ucide, ci pentru a descoperi chilia unui vechi sihastru care prevestea viitorul.

Motivul narativ al volumului al II-lea ar putea fi întoarcerea la tiparele primordiale, prin reconstituirea perechii mitice, prin vânătoare (una dintre primele ocupații ale omenirii) și prin regresiunea în natura primară.

Volumul al III-lea, "*Oamenii Măriei-Sale*", constituie o ridicare la dimensiuni apoteotice a vitejilor lui Ștefan. Marele Voievod își alcătuiește tabăra la Vaslui întru înfruntarea oștilor lui Mehmet. Romanul se încheie cu lupta de la Podul Înalt (1475), unde Ștefan obține o răsunătoare victorie; aici mor: comisul Manole și fiul său Simion, bătrânul Nechifor Căliman și fiul său Samoilă – toți săvârșind jertfa primului Manole, pe care se va ridica însăși istoria și eternitatea. În cuibul de la Timiș, un nou Manole (fiul lui Simion) va asigura neistovirea vieții și a neamului românesc.

Motivele celei de a treia cărți (al luptei și al sacrificiului) conferă dimensiuni legendare personajelor.

b) Ca în marile epopei ale lumii, întreaga acțiune a trilogiei este închegată pe un plan de măreție fantastică: întâmplările, eroii, natura ca element egal cu oamenii, atmosfera plină de suflu vitejesc, toate dominate de forța destinului în existența umană și în istorie, ne duc cu gândul la Homer.

Existența unei acțiuni centrale eroice – element specific epopeei – străbate întreaga trilogie. Deși domnia lui Ștefan a fost atât de bogată în războaie, Sadoveanu se oprește doar asupra a două dintre ele: lupta cu tătarii de la Lipnic (1469) și cea cu turcii de la Podul Înalt (1475). În ambele, tălăzuirile de oameni sunt desfășurate în tablouri panoramice; evocarea luptei de la Vaslui este grandioasă: imaginii oștii otomane i se substituie imaginea fabuloasă a unui balaur cu multe capete și labe atras în mlaștină de trâmbițele moldovenilor, ca într-un tablou apocaliptic. Totul este dominat de figura lui Ștefan ridicat la rang de personaj mitic: "*... mânați de biciul de foc al acelui arhanghel înfricoșat*".

c) O altă trăsătură a epopeei o constituie tabloul cuprinzător al vieții unui popor. În roman, existența calmă, idilică a oamenilor,

natura bogată în care se simte neistovita pulsație a elementelor, fac din Moldova lui Ștefan un tărâm mitic sustras timpului. Există în acest pământ "*... singurătăți pe care dintru începutul zidirii oamenii nu le călcaseră*", există și animale ale unei Dacii preistorice cum ar fi oile sălbatice ori zimbrii (unul dintre aceștia apare proiectat deasupra prăpăstiilor de la Izvorul Alb, ca un simbol emblematic atestând vechimea Moldovei și permanența vârstei de aur, prelungite prin neîntrerupta persistență a preistoriei în istorie).

În clipele de pace, natura trăiește într-o atmosferă de belșug și fericire bucolică: albinele fac miere densă, iar spicul de grâu este mare "*cât degetul mijlociu al unui bărbat plugar*". Oamenii se mișcă domol, ospătează la hanuri sau în jurul focurilor aprinse sub poala pădurii, sunt sfioși și ceremonioși. O mare parte a oamenilor ne întâmpină pe drumuri, în mod simbolic, drumul fiind un mijloc prin care se poate dobândi adevărul și un instrument al destinului.

d) Timpul mitic, prezența unor personaje extraordinare, angrenate într-o acțiune la care participă și forțe supranaturale, constituie o altă trăsătură a epopeei. Aici, alături de Ștefan care este privit ca un personaj aproape fabulos, există și alți eroi asupra cărora se proiectează aura mitologică a domnului: feciorii lui Căliman (niște "*inorogi*" porecliți de Ionuț "*Strâmbă Lemne*" și "*Sfarmă Piatră*"); comisul Manole (care se lasă călcat de urs pentru a dobândi puteri din legătura cu pământul ca și Anteu); Ionuț (poreclit Făt-Frumos în limbaj autohton), bătrânul Căliman (care pare a cunoaște secretul vieții fără de moarte).

Există, desigur, și alte trăsături care apropie trilogia "*Frații Jderi*" de epopee: numărul de cinci al fraților Jderi (care amintește, conform opiniei lui Edgar Papu, de cei cinci frați Pandava din epopeea indiană "*Mahabharata*"), cadența lentă a acțiunii, încadrarea lui Ștefan cel Mare într-un registru zeiesc și altele.

Tot aici se încadrează și titlul trilogiei care "*ne indică acea pluralitate familială cu reminiscențe gentilice, proprie epopeii începuturilor*" (E. Papu).

Specia literară a acestei opere este greu de încadrat în definițiile consacrate, "***Frații Jderi***" fiind (conform opiniei cercetătorului citat anterior) "*roman istoric, dar totodată și epopee, și cronică, și legendă, și poem folcloric, și rapsodie națională și roman realist*".

Curentul literar în care se integrează proza istorică sadoveniană este romantismul; la aceasta contribuie: inspirația din istorie,

dimensiunea neobișnuită a unor eroi, mitul, întâmplările excepționale.

Note:
1. comis = mare dregător care avea în sarcina sa caii și grajdurile domnești.

TESTUL nr. 36

Argumentați, într-un text scurt, justețea opiniei: "*Prezența aproape mitică, persoana voievodului, marcând puternic veacul, e o emblemă a grandiosului ...*". (C. Ciopraga).

REZOLVARE:

Chiar dacă numele lui Ștefan cel Mare nu apare în titlu, prezența lui se simte în fiecare pagină a romanului, devenind copleșitoare.

Încă de la început, la hramul mânăstirii Neamț, imaginea voievodului tinde spre sacru:

În 1469, "*Vodă Ștefan călcând atunci în al patruzecelea an al vârstei, avea obrazul ars proaspăt de vântul de primăvară. Se purta ras, cu mustața ușor cărunțită. Avea o puternică strângere a buzelor și o privire verde, tăioasă. Deși scund de statură, cei dinaintea sa, opriți la zece pași, păreau că se uită la el de jos în sus*". Încă din prima scenă, proiectat pe lumină, Ștefan poartă parcă o aură de sfințenie; "*Șiragurile dintâi păreau a nu cuteza să ridice frunțile către strălucitul chip al domniei*".

Asemeni zeilor din Olimp, el se trage din strămoși deosebiți de oamenii de rând, căci – spune Amfilohie Șendrea – "*Dragoș Voievod, cel dintâi și Bogdan Voievod, cel de al doilea, au fost legați cu jurământ înfricoșat și li s-a pus cu foc pe umărul stâng, pecete, și au fost trimeși dincoace de munți, la marginea lumii ca să tocmească apărarea creștinătății*"; însuși voievodul are o taină cunoscută doar de câțiva curteni: "*Căci Măria Sa are pecete pe brațul său drept și legământ sfânt*".

De la început, aflăm că Ștefan este un inițiat, deoarece "*este o poveste cum că părintele său Bogdan l-a blagoslovit în taină la o biserică din muntele Atosului, ca să se ridice în zilele lui cu puteri mari de oști și să bată război cu spurcații ismailiteni*". Cuviosul Nicodim îl compară cu Arhanghelul sortit să ucidă "*fiara*".

Deși este un învățat care a sorbit din izvoarele înțelepciunii Orientului, Ștefan nu se consideră desăvârșit. De aici, clipele de retragere din lume când domnul se trudește să dezlege întrebările

fără de răspuns ale "*Cărții neamului său*", meditația constituind un mod de purificare și de înțelegere superioară a istoriei; de aici, regresiunea în natura primară, când voievodul încearcă să dea de urma pustnicului viețuitor în muntele ascuns; iar dacă trupul slăbit de ani n-a fost găsit, lângă peșteră, oamenii domniei găsesc "*iarba pustnicului*" – echivalent al "*Crengii de aur*" cu virtuți miraculoase; epoca de plenitudine a lui Ștefan se va desfășura sub semnul atotputernic al acestei embleme.

Ștefan a găsit țara în sărăcie și "*a bătut război*" cu cei care împiedicau procesul de centralizare a statului, iar pe cei care unelteau împotriva țării, domnul i-a pedepsit în numele liniștii ei.

Impresionează în această figură de proporții magnifice măreția țelului propus: izbăvirea creștinătății de primejdia otomană, ideal pe care o viață nu-l poate cuprinde. De aici, proiectarea eternității peste dimensiunile umanului.

TESTUL nr. 37

Se dă fragmentul:

"*Așa de tari au fost acele lovituri și atât de neînduplecate, cu mare pieire și jertfă din partea răzășimii, încât trupul balaurului a fost curmat în două. Jder și Nicoară au prins a bate și a mâna înapoi coada, prăvălind-o spre căruțele și săivanele hadâmbului, iar Manole Păr Negru și Simion Păr Negru, împingând bătaia în răspăr, au pripit acea înfricoșătoare izbândă a lui Ștefan Vodă, care s-a vestit îndată cu faimă în lume și s-a pomenit în veac. La loviturile de berbece ale steagurilor comisului celui bătrân, ieșeau și într-o parte și în alta viermete de oameni negri, în care spaima izbucnise ca pulberea de pușcă*".

(M. Sadoveanu: "*Frații Jderi*").

Cerințe:

1. Integrați fragmentul în romanul sadovenian.
2. Comentați cele două planuri (real și fabulos) ale textului.
3. Selectați cuvintele / mijloacele care fac din Ștefan cel Mare "*o emblemă a grandiosului*".
4. Discutați rolul antitezei.
5. Comentați rolul stilistic al imperfectului "*ieșeau*".

REZOLVARE:

1. Fragmentul selectat constituie o parte a evocării luptei de la Podul Înalt (1475) și se încadrează în capitolul al XV-lea (intitulat

"Genunea pe genune o chiamă") din volumul ***"Oamenii Mării Sale"***.

2. Lupta este descrisă pe două planuri:

a) În planul real, în acea dimineață de ianuarie, grosul oștii otomane a fost atras într-o mlaștină și nimicit de grupurile de luptători (*"steagurile"*) aflate sub comanda Jderilor.

b) În plan fabulos, metafora *"trupul balaurului"* (desemnând oastea otomană) sugerează Răul; în acești termeni, moldovenii devin imagini multiplicate ale Feților-Frumoși din basme.

Imaginea bătăliei este dinamică, planul vizual este preponderent, iar termenii arhaici (*"săivane"*, *"hadâmb"*) contribuie la culoarea de epocă.

3. *"acea înfricoșătoare izbândă a lui Ștefan Vodă, care s-a vestit îndată cu faimă în lume și s-a pomenit în veac"*. Grandioasă, figura domnitorului se proiectează nu doar asupra spațiului bătăliei, ci și asupra timpului. De mare rezonanță este inversiunea *"înfricoșătoare izbândă"* cu ecouri de pedeapsă sacră.

4. Antiteza se constituie între imaginile fabuloase ale moldovenilor și cele minimalizate ale inamicilor, reduși la ultima expresie a existenței (*"viermete de oameni negri"*) și înspăimântați.

Ultima comparație a textului (*"spaima izbucnise ca praful de pușcă"*) sugerează o frică imensă, contrastând și ea cu loviturile *"tari"* și *"neînduplecate"* ale răzeșilor.

5. Imperfectul *"ieșeau"* prelungește în timp acțiunea, de parcă din "trupul balaurului" ar fi curs la nesfârșit acei oameni mărunți și negri.

Peste întregul fragment se arcuiește motivul jertfei pentru țară: *"cu mare pieire și jertfă din partea răzășimii"*.

TESTUL nr. 38

Să se comenteze fragmentul:

"... Sus, stătea vodă întru toată mânia, împresurat de boieri, și spătarul îi ținea spada și buzduganul. Nimeni nu putea să înlăture dreptatea acelui braț. Ori boier, ori mișel simțea aceeași apăsare ca subt o întocmire neclădită așezată de Dumnezeu. De când acea putere se așezase asupra Moldovei, părea că s-au schimbat și stihiile. Ploile cădeau la timp, iernile aveau omături îmbielșugate. Iazurile stăteau liniștite în zăgazuri; morile și pâraiele cântau în văi; prisăcile se înmulțeau în poienile pădurilor; drumurile erau pașnice." (M. Sadoveanu: *"Frații Jderi"*).

REZOLVARE:

Fragmentul de mai sus, contribuie la realizarea imaginii de semizeu a lui Ştefan cel Mare.

Aşezat "*sus*" (ca Zeus, în Olimp), "*întru toată mânia*", domnul este un stăpân absolut, al cărui braţ poartă şi spada (în desele războaie), dar şi buzduganul (pentru a pune ordine în Ţara Moldovei).

Comparaţia: "*ca subt o întocmire neclădită aşezată de Dumnezeu*" are rezonanţe sacre, scoţându-l pe voievod din rândul oamenilor şi integrându-l "întocmirii" divine.

În fraza următoare numele domnitorului este înlocuit prin termenul "*putere*" – forţă mai presus de toate, de care ascultă şi stihiile.

Ultima secvenţă a textului prezintă imaginea unei ţări mitice, aflată într-o continuă vârstă de aur.

LIVIU REBREANU: "ION", "PADUREA SPANZURATILOR".

TESTUL nr. 39

Demonstraţi, într-o compoziţie-eseu, că romanul "***Ion***" de Liviu Rebreanu "*e opera unui poet epic care cântă cu solemnitate condiţiile generale ale vieţii, naşterea, nunta, moartea*" (G. Călinescu).

Cerinţe:

I. Încadraţi romanul "***Ion***" în contextul operei lui Liviu Rebreanu.

II. Caracterizaţi, în mod succint, structura compoziţională a romanului.

III. Demonstraţi că subiectul romanului confirmă aserţiunea călinesciană de mai sus.

IV. Definiţi conceptul de "realism".

V. Selectaţi particularităţile încadrării romanului "***Ion***" în curentul realist.

REZOLVARE:

I. Încadrată cronologic în perioada interbelică, proza lui **Liviu Rebreanu** (1885-1944) se constituie din acumulări succesive în timp, începând cu nuvelele (ale căror teme au fost dezvoltate, de

multe ori, în romane) și până la marile sale creații românești: "***Ion***" (1920), "***Pădurea spânzuraților***" (1922) și "***Răscoala***" (1932).

În afara celor trei capodopere, Rebreanu a mai scris romanele: "***Adam și Eva***" (1925), "***Ciuleandra***" (1927), "***Crăișorul***" (1929), "***Amândoi***" (1934), "***Gorila***" (1938).

După cum s-a observat, autorul nu mai urmează linia realismului tradițional, romanul "*Ion*" fiind "*poate întâiul care nu face concesii viziunii idilizante asupra satului*". (N. Manolescu).

Cea mai importantă particularitate a romanelor lui Rebreanu este însă deschiderea spre modern. Astfel, analiza trăirilor afective ale personajelor (neliniștea, obsesia, mustrările de conștiință), studierea instinctelor primare, sondarea adâncimilor obscure ale psihologiei colective, cercetarea trăirilor omului aflat în fața morții și alte trăsături, fac din Rebreanu ctitorul romanului românesc modern.

De asemenea, aspirația spre echilibru, monumentalitatea și finalurile tragice situează opera lui Rebreanu în rândul marii proze românești.

În acest context, romanului "***Ion***" îi revine un loc important prin dimensiunile simbolice ale personajului central și prin măreția liniștită a curgerii vieții, înfățișată în cadențe largi, de epopee.

II. Apărut în 1920, după ce trecuse prin fazele manuscrise intitulate "*Zestrea*" și "*Rușinea*" romanul este alcătuit din două părți: "*Glasul pământului*" și "*Glasul iubirii*".

Ca și Lev Tolstoi în romanul "*Război și pace*", scriitorul și-a organizat acțiunea pe două planuri narative:

a) primul dintre acestea prezintă momente din existența țărănească și are drept temă problema pământului; în interiorul lui, se consumă destinele lineare sau dramatice ale personajelor: Ion al Glanetașului, Alexandru Glanetașul, Vasile Baciu, Ana, Florica, George Bulbuc, Savista, Zenobia și multe altele.

b) Cel de-al doilea plan al acțiunii prezintă aspecte din viața intelectualilor satului (reprezentați prin învățătorul Zaharia Herdelea și prin preotul Belciug) și are ca temă problema națională a românilor transilvăneni.

Cele două teme reunite în "***Ion***" vor fi flexionate ulterior în două capodopere: "***Răscoala***" (roman al dezlănțuirii energiilor gloatei însetate de pământ) și "***Pădurea spânzuraților***" (dramă a românilor transilvăneni obligați să lupte, în primul război mondial, împotriva altor români).

Dintre elementele de structură ale romanului, cel care se încadrează în asertiunea călinesciană pomenită în enunț este hora (ca moment al vieții satului).

III.a) Subiectul romanului ne transpune în lumea satului transilvănean de la începutul veacului nostru, sat în care existența curge între semănat și seceriș, pe o traiectorie presărată cu întâmplări, pasiuni și ritualuri, în care fiecare individ trăiește în virtutea unei mentalități tipic țărănești. Din acest punct de vedere, romanul are caracter monografic.

Acțiunea se petrece în satul Pripas (în realitate, Prislop) și ar putea fi rezumată astfel:

Ion al Glanetașului — flăcău harnic, dar sărac, iubind mai presus de orice pământul, o amăgește pe Ana, urâțica fiică a bogatului Vasile Baciu, sacrificând pentru aceasta iubirea Floricăi. După îndelungi tocmeli, se face nunta, prilej pentru autor de a crea o admirabilă pagină monografică. Abia după nuntă, Ion își dă seama că, împreună cu pământurile, o va primi și pe Ana și începe să o urască. Altfel, el trăiește o scurtă perioadă de bucurie năvalnică, făcându-și planuri și privind adesea pământurile lui Vasile Baciu pe care le și considera ale lui. Iluziile i se spulberă însă, atunci când socrul său își calcă promisiunea, admițând totuși să-i "*scrie*" pe numele lui cinci loturi. În timpul acestor tratative, Ana, bătută de Vasile Baciu care o credea înțeleasă cu Ion ca să-l jefuiască, lovită crunt și de acesta din urmă și batjocorită de Zenobia, stârnește compătimirea întregului sat.

Nici hărnicia umilă a nevestei și nici nașterea, în vară, a lui Petrișor, nu moaie inima bărbatului ale cărui gânduri erau numai la avere.

În curând, Florica se mărită, simetric, cu George — flăcău care-i fusese hărăzit Anei. Încă de la nuntă, aceasta din urmă înțelege că Ion tot o mai iubea pe frumoasa Florica, bănuială confirmată în curând de Savista — oloaga satului. Derutată, cu mintea "*stinsă*" și cu "*inima seacă și goală*", Ana se spânzură.

Ion, surprins într-o noapte de către George în curtea lui, este omorât, în mod simbolic, cu sapa. Înainte de moarte, i se derulează prin minte întreaga existență, în acorduri solemne de mare poem epic.

Dincolo de aspectele calendaristice ori sociale ale existenței rurale, romanul conferă pământului dimensiuni mitologice: în preajma lui și auzindu-i "glasul", Ion devine un alt om: pământul

este Uriaşul pe care el îl adoră şi-l învinge, iar gestul sărutului gliei este simbolic.

Conflictul principal al romanului este de ordin interior şi constă în lupta care se dă, în sufletul lui Ion, între cele două "*glasuri*" care-i stăpânesc fiinţa, până la sfâşiere.

III.b.) Dincolo de firul central al acţiunii (care ar putea avea ca "personaj" patima pentru pământ a lui Ion), autorul evocă, în cadenţe poematice, momentele etern repetabile ale vieţii: naşterea, nunta şi moartea; acestea sunt încadrate în existenţa sempiternă a satului ardelenesc, în care timpul curge lent şi solemn ca apele unui fluviu.

Astfel, naşterea lui Petrişor (descrisă în capitolul intitulat "***Copilul***" din volumul al II-lea), capătă conturul unui eveniment arhetipal, de măreaţă solemnitate: în liniştea albă a zilei de vară şi într-o neclintire de început de veac, ţipătul copilului pare a fi glasul celui dintâi om al planetei; cei doi bărbaţi (Ion şi tatăl său aflaţi la seceriş) "*nemişcaţi, în picioare, cu capetele descoperite*", asistă la eveniment ca la o taină sacră "*pe care totuşi omul n-a ajuns încă s-o înţeleagă în toată măreţia ei dumnezeiască*".

Ritualul nunţii (evocat în capitolul intitulat "***Nunta***" din volumul I – "***Glasul pământului***") are caracter monografic, dar nu numai atât: descrierea alaiului de căruţe (care însoţeau căruţa în care se aflau mirii – Ion şi Ana), trecerea lor ritmică, se face în fraze cadenţate, de epopee:

"*Nunta ţinu trei zile, după obicei ... Sâmbătă porni tot alaiul, în căruţe, la notar, în Jidoviţa. În frunte, călăreţii pocneau mereu din pistoale, pe când în căruţa întâi lăutarii îşi frângeau degetele cântând (...). Apoi venea o căruţă cu mirii şi cu druştele, apoi o brişcă cu naşii (...), apoi altă căruţă cu părinţii mirilor...*".

În ceea ce priveşte moartea ca eveniment cosmic, dintre cele patru morţi evocate în roman (a lui Ion, a Anei, a cârciumarului Avrum şi a lui moş Dumitru Moarcăş), numai ultima se încadrează în firesc, determinată fiind de rotaţia lumii.

Întâmplarea este prevestită doar de plăcerea cu care acest bătrân îşi amintea fapte uitate, "*râzând copilăreşte, parcă istorisind s-ar fi întors aievea în tinereţea-i veselă şi fără de griji*"; şi, tot în mod neobişnuit, bătrânul încearcă să se radă, pregătindu-se pentru "întâlnirea" cu moartea care îl şi surprinde brusc, trecându-l în lumea umbrelor. Şi aici, ca în marile epopei, evenimentul este solemn,iar bătrânul nu reprezintă neapărat o individualitate, ci o

ipostază a omului muritor din totdeauna.

IV. **Realismul** este un curent literar şi artistic, apărut în secolul al XIX-lea, ca reacţie împotriva romantismului.

Sursa de inspiraţie a scriitorilor realişti o constituie realitatea pe care aceştia o înfăţişează în mod veridic (fără înfrumuseţări) şi în mod obiectiv. De cele mai multe ori, omul este prezentat în strânsă legătură cu această realitate (viaţă socială, mediu, împrejurări), autorul urmărindu-l în toate etapele evoluţiei sale. Personajele realiste prezintă o mare diversitate (fiind tipice, simbolice, complexe, parabolice, mitice, lucide etc.); reapar, în cadrul acestui curent categoriile învinşilor, învingătorilor, inadaptaţilor, parveniţilor, însetaţilor de îmbogăţire etc.

În realismul contemporan, eroii au o puternică viaţă afectivă (în care dragostea, neliniştea, vina, angoasa, dezorientarea, grija etc. pot constitui mărci ale existenţei).

În realism sunt cultivate, cu precădere, anumite specii literare: schiţa, nuvela, romanul, drama şi comedia.

V. Romanul "***Ion***" de Liviu Rebreanu este primul mare roman realist din literatura română.

Această încadrare poate fi motivată prin mai multe trăsături:

a) Sursa de inspiraţie a operei au constituit-o trei întâmplări reale, pe care autorul le-a "topit" şi unificat într-o pânză enormă, tinzând spre monumental.

Astfel, pătania unei fete bogate (amăgite de un fecior sărac) şi mărturisirile unui fost coleg de liceu[1] care i s-a plâns autorului de lipsa pământului)s-au păstrat în roman, cu tot dramatismul lor din viaţa concretă; de asemenea, gestul sărutului gliei este descris într-o scenă emoţionantă, care-i conferă lui Ion proporţii uriaşe.

Noutatea pe care o aduce Rebreanu constă în tehnica înfăţişării detaliilor, în imaginile plastice şi în derularea întâmplărilor care par a fi filmate cu încetinitorul.

b) Studiul realităţilor sociale, economice şi politice (împărţirea ţăranilor în bogaţi şi săraci, momentele din viaţa satului, atitudinea autorităţilor) este făcut cu o mână sigură, de maestru.

c) Personajul central este simbolic, reprezentând dragostea pentru pământ a tuturor ţăranilor; originale sunt dimensiunile acestei iubiri, analiza instinctelor primare, psihologia obscură a unei fiinţe redusă la cele două "glasuri" care o domină.

Notă:

1. având numele real de Ion Boldijar al Glanetaşului.

TESTUL nr. 40

Demonstrați caracterul simetric al compoziției romanului "***Ion***" de Liviu Rebreanu.

REZOLVARE:

La realizarea structurii simetrice a romanului "***Ion***" de Liviu Rebreanu, contribuie mai multe elemente de compoziție:

1. Titlurile celor două părți ale romanului, *Glasul pământului* și *Glasul iubirii*. Fiecare dintre cele două titluri numește o dominantă sufletească a personajului principal, o poruncă mai puternică decât el însuși. În scurta existență a lui Ion, cele două "*glasuri*" se împletesc, cel dintâi fiind mereu prezent; aparenta lui "tăcere" în partea ultimă a romanului își vădește inconsistența în scena morții personajului când "... *îi păru rău că toate au fost degeaba și că pământurile lui au să rămâie ale nimănui*".

2. Titlurile de capitol (primul fiind *Începutul*, iar ultimul *Sfârșitul*) care contribuie la impresia de sfericitate a operei.

3. Imaginile inițiale și finale ale romanului. ***Ion*** începe și se încheie cu imaginea drumului spre Pripas. Dacă în prima parte, șoseaua "*vine*" sugerând astfel o introducere în acțiune, în ultima "*se pierde*" odată cu plecarea învățătorului Herdelea, lăsând loc altei generații.

4. Hora este un alt element de compoziție care deschide și încheie romanul având — de fiecare dată — o altă semnificație: în primul capitol, la acest moment din viața satului iau parte mai toate personajele antrenate în acțiune; în final, ni se sugerează că, dacă unii s-au stins, alții le-au luat locul, iar Timpul nepăsător acoperă totul.

Redus la esențe, romanul prezintă momentele eternului ciclu al existenței rurale; odată încheiat pentru un individ, ciclul continuă pentru alții, asemeni unui fluviu, fără sfârșit.

5. S-a remarcat existența în roman a două planuri (tehnică utilizată și de Lev Tolstoi în ***Război și pace***): unul evocând viața țăranilor reprezentați prin: Ion al Glanetașului, Alexandru Glanetașul, Zenobia, Vasile Baciu, Ana, George Bulbuc, Florica și alții, celălalt reliefând momente din viața intelectualilor reprezentați prin familia învățătorului Herdelea și prin preotul Belciug.

Între cele două planuri ale acțiunii există numeroase puncte de convergență.

TESTUL nr. 41

Se dau fragmentele:

1."*Din şoseaua ce vine de la Cârlibaba, întovărăşind Someşul când în dreapta, când în stânga, până la Cluj şi chiar mai departe, se desprinde un drum alb, mai sus de Armadia, trece râul peste podul bătrân de lemn, spintecă satul Jidoviţa şi aleargă spre Bistriţa [...]. Lăsând Jidoviţa, drumul urcă întâi anevoie până ce-şi face loc printre dealurile strâmtorate, pe urmă însă înaintează vesel, neted [...] , apoi coteşte brusc pe sub Râpele Dracului, ca să dea buzna în Pripasul pitit într-o scrântitură de coline*".

2. "*Drumul trece prin Jidoviţa, pe podul de lemn acoperit, de peste Someş, şi pe urmă se pierde în şoseaua cea mare şi fără început ...*"

(L. Rebreanu: "*Ion*").

Cerinţe:

1. Stabiliţi locul şi rolul celor două fragmente, în roman.
2. Comentaţi valoarea simbolică a drumului.

REZOLVARE:

1. Cele două fragmente, aşezate la începutul şi, respectiv, la sfârşitul romanului, contribuie la simetria operei, având rolul de a-l introduce pe cititor în acţiune şi, respectiv, de a-l scoate din fluxul narativ.

Câteva nume geografice fixează naraţiunea în Transilvania, pe valea Someşului; satul Pripas, ascuns "*într-o scrântitură de coline*" pare neînsemnat, dar el va deveni spaţiul unor adevărate drame, până când vremea va trece peste toate şi îi va reda înfăţişarea liniştită iniţială.

2. În cele două fragmente (alcătuite după tehnica relevării detaliilor), drumul devine un adevărat "personaj"cu valoare simbolică: el sugerează "drumul"vieţii lui Ion, cu toate meandrele lui, pierdut apoi, în final, şi integrat în destinul anonim al "Celor mulţi umili!" cărora autorul le închină cartea.

TESTUL nr. 42:

Se dă fragmentul:

"*Auzi foarte lămurit vâjâind în aer ceva, simţi o izbitură ascuţită în braţul drept, dar fără durere şi urmată doar de o fierbinţeală ciudată, care parcă-i topea creierii, încât începu să-şi amintească repede, ca într-o aiurare, cum se ducea la liceu în*

Armadia, cum a fugit de la școală ca să umble cu vitele pe câmp și să țină coarnele plugului, apoi dragostea lui dintâi cu fata dascălului Simion Butunoiu, măritată acum cu unul din Săscuța, apoi dragostea lui să aibă pământ mult, și Ana și copilul, și Florica, și Titu cu toată familia Herdelea și cu cântecele cele frumoase, seara în pridvor, și-i păru rău că toate au fost degeaba și că pământurile lui au să rămâie ale nimănui."

(L. Rebreanu: "*Ion*").

Demonstrați, într-un text de maximum două pagini, că, în acest fragment, autorul este un "*poet epic care cântă cu solemnitate condițiile generale ale vieții, nașterea, nunta, moartea*" (G. Călinescu).

REZOLVARE:

Textul face parte din capitolul XIII intitulat "***Sfârșitul***" al volumului al doilea – "***Glasul iubirii***" și reconstituie scena premergătoare morții lui Ion.

Ascultând de porunca acestui al doilea "glas" care-i domina ființa, Ion încearcă într-o noapte, să ajungă la Florica. Surprins, în curte, de George, Ion este lovit (în mod simbolic), cu sapa, mai întâi peste brațul drept și apoi, în cap.

Scena se deschide cu imaginea auditivă a vâjâitului sapei în aer, ca o pedeapsă venită de sus, urmată de senzația organică ("*o fierbințeală, care parcă-i topea creierii*") care va precede căderea.

În următorul episod, clipa devine solemnă, iar frazele au cadența marilor epopei; așa cum se întâmplă în minutele care preced moartea, prin mintea lui Ion trec, într-o derulare rapidă, momente și nume ale existenței sale trecute: fuga de la școală, dragostea pentru munca pământului, prima iubire, Ana, copilul și familia învățătorului.

În ultima frază, regretul pentru zădărnicia tuturor zbaterilor sale, îi conferă personajului o tentă tragică.

Mai presus de orice este însă "*glasul pământului*" care se aude din nou, arcuindu-se peste întreaga viață a lui Ion.

TESTUL nr. 43

Argumentați, într-o compoziție-eseu, că personajul Ion (din romanul cu același titlu, de L. Rebreanu) este "*o figură simbolică, mai mare decât natura*" (Eugen Lovinescu). Veți avea în vedere:

I. Opiniile critice semnificative care relevă complexitatea

personajului.

II. Relația dintre structura romanului și drama pe care o trăiește Ion:

1) tipuri de conflicte;
2) conflictul dintre "*Glasul pământului*" și "*Glasul iubirii*".

REZOLVARE:

1. Apărut în 1920, "*Ion*" este cel mai mare roman al iubirii de pământ din literatura română.

Personajul central al cărții este Ion al Glanetașului — figură simbolică, impresionantă prin iubirea pământului și prin drama pe care o trăiește.

Complexitatea acestui personaj a dat naștere unor viziuni critice atât de diferite, încât din însumarea lor se constituie o figură plurivalentă, alcătuită din puține lumini și multe umbre, dar impresionantă prin iubirea uriașă, mitologică, pentru pământ.

Astfel, pentru G. Călinescu, "*Ion e o brută. A batjocorit o fată, i-a luat averea, a împins-o la spânzurare, și a rămas în cele din urmă cu pământ*".

În termenii aceleiași reci obiectivități, marele critic subliniază reducția intelectuală a personajului, în alcătuirea căruia predomină instinctele: "*Nu din inteligență a ieșit ideea seducerii ci din viclenia instinctuală, caracteristică oricărei ființe reduse*".

Tudor Vianu îl privește pe Ion categorial, vorbind despre resorturile statornice ale sufletului, țărănesc: "*lăcomia de pământ și senzualitatea robustă, afirmate prin șiretenie, lipsă de scrupule, cruzime*".

Se pare însă că Eugen Lovinescu vede și partea frumoasă a acestui personaj complex, în care autorul a dorit să creeze "*o figură simbolică, mai mare decât natura*".

II.1) Cu toate multele lui trăsături și atitudini negative, se cuvine să recunoaștem că Ion trăiește o dramă, ale cărei proporții îi macină ființa.

Această dramă provine, înainte de toate, din specificul mediului rural, în care "*Ethosul, psihologia, erosul, întreaga existență se exprimă în felul cum gândesc oamenii, în condiții date, despre pământ*" (C. Ciopraga). Apriga dorință a lui Ion de a avea pământ îl pune în relații conflictuale cu Baciu, cu Ana, cu satul. Acesta ar fi conflictul exterior.

Mult mai puternic este însă conflictul interior (cu atât mai mult,

cu cât setea de pământ este convertită într-o obsesie unică, fixată în subconştient).

II.2) Acesta provine din lupta care se dă, în sufletul lui, între cele două "*glasuri*" care şi-l dispută până la sfâşiere.

a) "*Glasul pământului*" se înfiltrează ca o chemare obscură, copleşitoare, de parcă sufletul lui ar fi adunat toate "*glasurile*" gliei din subconştientul colectiv, transformând pământul într-un Uriaş mitologic; reprezentativă este scena în care Ion, mergând într-o dimineaţă la coasă, admiră un lot cosit de curând: pământul "*negru-gălbui*" care "*părea un obraz mare, ras de curând*" pare a fi Nepătrunsul eminescian, întins până la marginile Cosmosului, din somnul căruia avea să se nască lumea.

Din acest sentiment se naşte gestul prin care Ion se apleacă şi sărută pământul, într-o adoraţie aproape sacră.

În aceeaşi scenă, uitându-se la brazda pe care o cosise (şi care "*îl privea neputincioasă*") "*Ion se simţi crescând din ce în ce mai mare*", de parcă şi el ar fi devenit un Uriaş prin înfrăţirea cu acest Pământ care respira şi trăia, unindu-şi "glasurile" într-un imn închinat soarelui; pe bună dreptate, E. Lovinescu l-a caracterizat pe Ion ca pe o "*figură simbolică, mai mare decât natura*".

Este adevărat că, în lumea satului transilvănean de la începutul veacului nostru, demnitatea şi locul omului în colectivitate se măsoară în iugăre[1] de pământ; este la fel de adevărat că Alexandru Glanetaşul (tatăl lui Ion),care-şi pierduse pământul, devenise un nimeni comparat (în scena horei) cu "*un câine la uşa bucătăriei*".

Pentru Ion însă iubirea de pământ reprezintă mai mult decât dorinţa de a-şi depăşi condiţia: "*Iubirea pământului l-a stăpânit de mic copil. Veşnic a pizmuit pe cei bogaţi şi veşnic s-a înarmat într-o hotărâre pătimaşă: trebuie să aibă pământ mult, trebuie!*"

Plasat la începutul acestei caracterizări, instinctul iubirii pământului devine trăsătură definitorie a sufletului personajului "*stăpânit*", posedat aproape de această dragoste. Proporţiile ei modifică dimensiunile timpului, transferându-le în etern ("*Veşnic*").

În aceste condiţii, felul de a gândi şi felul de a fi ale personajului, capătă amprenta stăpânirii pământului: auzind că Florica se măritã, Ion se simte frustrat, "*ca şi cum cineva i-ar fi furat cea mai bună şi mai mare delniţă de pământ*"; tot aşa, după ce l-a înşelat pe Vasile Baciu, luându-i pământurile, Ion umblă pe uliţă, cu paşii mai mari şi cu genunchii îndoiţi (de parcă ar fi

devenit mai greu!).

b) "*Glasul iubirii*" constituie cel de-al doilea instinct al lui Ion şi va conduce la a doua dramă a lui: căsătoria cu Ana, renunţarea la Florica. Trăind într-un mediu în care căsătoria bazată pe interes se practică (la fel se însurase şi Vasile Baciu), Ion îşi impune s-o accepte pe urâţica Ana: "*Mă moleşesc ca o babă neroadă! Parcă n-aş mai fi în stare să mă scutur de calicie! Las' că-i bună Anuţa!*"

Înţelegând însă că, odată cu pământurile, o primise şi pe Ana, Ion o urăşte; de aici, încep bătăile, nepăsarea la suferinţa Anei, vorbele urâte. Nici măcar moartea Anei nu-l mişcă, singura lui grijă fiind copilul (Petrişor), pentru că el reprezenta pământul, legătura cu zestrea celei ce-i fusese soţie.

Odată potolit "*glasul pământului*", sufletul lui este luat în stăpânire de celălalt "*glas*": se împrieteneşte cu George (devenit soţ al Floricăi) şi începe s-o viziteze pe tânăra nevastă.

Surprins într-o noapte, în curtea lui, de către George, Ion este ucis, în mod simbolic, cu sapa. În ultimele clipe de viaţă, prin mintea lui Ion, se derulează momente ale existenţei sale trecute, această enumerare tragică încheindu-se tot cu "*glasul pământului*": "*şi-i păru rău că toate au fost degeaba şi că pământurile lui au să rămâie ale nimănui*".

Note:

1. **iugăr** = veche unitate de măsură a suprafeţelor agricole ~ 0,5 ha.

TESTUL nr.44

Se dă textul:

"*Sufletul îi era pătruns de fericire. Parcă nu mai râvnea nimic şi nici nu mai era nimic în lume afară de fericirea lui. Pământul se închina în faţa lui, tot pământul ... Şi tot era al lui, numai al lui acuma...*

Se opri în mijlocul delniţei. Lutul negru, lipicios, îi ţintuia picioarele, îngreuindu-le, atrăgându-l ca braţele unei iubite pătimaşe. Îi râdeau ochii, iar faţa toată îi era scăldată într-o sudoare caldă de patimă. Îl cuprinse o poftă sălbatică să îmbrăţişeze huma, s-o crâmpoţească în sărutări. Întinse mâinile spre brazdele drepte, zgunţuroase şi umede. Mirosul acru, proaspăt şi roditor îi aprindea sângele.

Se aplecă, luă în mâini un bulgăre şi-l sfărâmă între degete cu o plăcere înfricoşată. Mâinile îi rămaseră unse cu lutul cleios, ca nişte mănuşi de doliu. Sorbi mirosul, frecându-şi palmele. Apoi,

încet, cucernic, fără să-şi dea seama, se lăsă în genunchi, îşi coborî fruntea şi-şi lipi buzele cu voluptate de pământul ud. Şi-n sărutarea aceasta grăbită simţi un fior rece, ameţitor ...

Se ridică deodată ruşinat şi se uită împrejur să nu-l fi văzut cineva. Faţa însă îi zâmbea de o plăcere nesfârşită."

(L. Rebreanu: "*Ion*").

Cerinţe:

1. Stabiliţi locul şi rolul acestei scene, în roman.
2. Comentaţi, pe scurt, conţinutul fragmentului.
3. Caracterizaţi stările sufleteşti ale personajului Ion.
4. Selectaţi şi comentaţi mijloacele de expresivitate artistică utilizate.
5. Numiţi trăsătura specifică stilului lui Rebreanu.

REZOLVARE:

1. Scena prezentată în acest fragment încheie capitolul "*Sărutarea*" din volumul "*Glasul iubirii*" şi are un dublu rol:
   - de a da titlul capitolului;
   - de a face din personajul Ion "*o figură simbolică, mai mare decât natura*" (cum scria E. Lovinescu)

2. Fragmentul este un interludiu cu rezonanţe lirice, în care autorul evocă profunda comuniune dintre Ion şi Pământ.

Alcătuit pe două planuri (vizual şi olfactiv[1]), fragmentul este dominat de figura simbolică a unui Ţăran ale cărui dimensiuni devin hiperbolice.

Centrul scenei îl constituie gestul sărutului gliei, act în care Ion pune o anume cuţernicie, ridicând astfel Pământul în rândul valorilor sacre.

3. Stările sufleteşti ale personajului sunt profunde şi totale: fericirea care îl copleşeşte este atât de deplină, încât lumea se reduce la acest sentiment; de aici, tentaţia de a îmbrăţişa "*huma*", de parcă misteriosul glas al iubirii şi-ar fi schimbat obiectul (de altfel, într-o frază anterioară, pământul era comparat cu "*o fată frumoasă care şi-ar fi lepădat cămaşa arătându-şi corpul gol, ispititor*").

Plăcerii de a simţi în mâini pământul şi de a-i sorbi mireasma i se adăugă fiorul care străbate fiinţa şi conştiinţa învingătorului: într-un episod ulterior, Ion este proiectat în fabulos ("*Se vedea acum mare şi puternic, ca un uriaş din basme care a biruit, în lupte grele, o ceată de balauri îngrozitori*").

4. Dintre procedeele de expresivitate stilistică pot fi menționate:

• Repetiția (prin care reluarea unor termeni ca: *"fericire", "tot", "al lui"* sugerează reducția lumii la bucuria stăpânirii pământului); un loc aparte îl ocupă repetarea termenului *"pământul"* (cu variantele semantice *"lutul"* și *"huma"*) care sugerează, împreună, cele două funcții ale pământului din vechile mituri: născătoare și funerară.

• Personificarea *"Pământul se închina în fața lui"* semnifică sentimentul titanic pe care îl trăiește Ion (care are impresia că a învins Uriașul reprezentat de pământ).

• Epitetele: *"lutul negru, lipicios", "brazdele drepte, zgrunțuroase și umede", "mirosul acru, proaspăt și roditor", "lutul cleios", "pământul ud"* atestă ideea că pământul ocupă locul central în gândurile lui Ion și contribuie la plasticizarea imaginilor.

• Epitetele: *"poftă sălbatică", "plăcere înfricoșată"* și *"fior rece, amețitor"* caracterizează stările afective atât de complexe ale personajului.

• Comparația: *"atrăgându-l ca brațele unei iubite pătimașe"* sugerează, din nou, dubla funcție mitologică a pământului; ultima dintre acestea (funcția funerară) este accentuată prin compararea mâinilor pline de pământ ale lui Ion, cu *"niște mănuși de doliu"*.

5. Trăsătura specifică lui Rebreanu este reliefarea senzației organice: *"Îi râdeau ochii, iar fața toată îi era scăldată într-o sudoare caldă, de patimă"*.

Note:
1. olfactiv = aparținând mirosului.

TESTUL nr.45

Se dă textul:

"Atunci, cu o poftă neînfrânată, ridică mâna și o lovi greu peste obrazul drept, și apoi cu dosul palmei, repede, peste obrazul stâng. Durerea scoase din pieptul femeii un țipăt atât de ascuțit că Ion auzi cum zăngănesc geamurile casei. O mai trăsni însă și peste ochii ce-l priveau cu spaimă, dar care chiar spăimântați își păstraseră o clipire de bunătate ... Ana căzu pe prispă, amețită și legănându-și corpul din mijloc în sus ca să-și aline suferința [...]. În inimă, închipuirile ei de fericire se topeau într-un noian de amărăciune din care răsărea numai întrebarea îngrozită: «Doamne, ce ți-am greșit de mă pedepsești așa de rău?»".

(L. Rebreanu: *"Ion"*).

Demonstrați, în textul de mai sus, adevărul viziunii călinesciene asupra personajului Ion, din romanul omonim de Liviu Rebreanu.

REZOLVARE:

Episodul de mai sus face parte din capitolul intitulat "*Vasile*" (care deschide volumul "*Glasul iubirii*").

Dacă în textul anterior, autorul releva o "față" a lui Ion (cea legată de mitul pământului), de data aceasta, prezintă o altă "față" (care justifică opinia călinesciană potrivit căreia "*Ion e o brută*").

Scena este alcătuită pe plan vizual, auditiv și motoriu; gesturile sunt descompuse ca într-un film, iar imaginea auditivă a țipătului Anei are drept corolar zăngănitul geamurilor casei.

O seamă de termeni ("*o lovi greu*", "*repede*", "*o mai trăsni*") sugerează duritatea loviturilor care au corespondență în planul sufletesc.

Imaginea ochilor Anei (care își privea bărbatul cu spaimă, dar "*păstraseră o clipire de bunătate*"), dă măsura brutalității lui Ion.

Contrastul între iluzie și noianul de amărăciune care-i potopește sufletul Anei, se traduce într-o interogație dramatică: "*Doamne, ce ți-am greșit de mă pedepsești așa de rău?*".

TESTUL nr 46

Să se demonstreze că opera literară "***Ion***" de Liviu Rebreanu este un roman.

REZOLVARE:

Romanul este o specie a genului epic, în proză, de întindere mare (sau foarte mare); în roman, intriga este complexă, personajele sunt numeroase, iar acțiunea se poate desfășura pe mai multe planuri.

Opera literară"***Ion***" de Liviu Rebreanu, prezintă mai multe trăsături:

-se încadrează în genul epic, prin nararea unor întâmplări/acțiuni/fapte/evenimente puse pe seama unor personaje;

-are întindere mare (două volume, cu treisprezece capitole) și o intrigă complexă (iubirea lui Ion pentru pământ, văzută ca patimă fixată în subconștient);

-personajele sunt numeroase, iar acțiunea se desfășoară pe două planuri.

Aceste trăsături atestă că opera "*Ion*" de L. Rebreanu este un roman.

TESTUL nr. 47

Argumentați, într-o compoziție-eseu, că opera literară "***Pădurea spânzuraților***" de Liviu Rebreanu "*este construită, în întregime, pe schema unei obsesii, dirijând destinul eroului din adâncurile subconștientului*" (Tudor Vianu). Veți avea în vedere:

I. Particularitățile structurii compoziționale a romanului.

II. Subiectul romanului. Tehnicile de creație.

III. Analiza obsesiei care va dirija destinul personajului.

REZOLVARE:

I. Apărut în 1922, "***Pădurea spânzuraților***" este "*primul roman de introspecție din literatura română*". (Al. Săndulescu); personajul său central- Apostol Bologa – este o figură simbolică, întruchipând drama românilor transilvăneni, puși în situația de a lupta, în primul război mondial, împotriva altor români.

Dincolo de această realitate (hărăzită românilor de un destin istoric nefast), tenta umană și profundul dramatism al romanului ar putea fi explicate și prin sursele de inspirație: o fotografie, adusă de pe front și care înfățișa o pădure de spânzurați, dar, mai ales, execuția prin spânzurare a lui Emil Rebreanu (fratele autorului), care încercase să dezerteze din armata austro-ungară și să treacă la români.

Prevestit de nuvela "***Catastrofa***" (pe aceeași temă a războiului care generează uciderea fratelui de către frate, ca în mitul biblic al lui Abel și Cain), romanul "***Pădurea spânzuraților***" este alcătuit din patru cărți.

Structura romanului este, și de data aceasta, simetrică în sensul că începe și se încheie cu scena unei execuții: acțiunea debutează cu spânzurarea sublocotenentului ceh Svoboda și se încheie cu execuția românului Apostol Bologa; deși clipa aleasă de destin pentru intrarea în neființă este alta (pentru primul este lăsarea nopții, iar pentru al doilea – răsăritul soarelui), cele două morți se aseamănă prin lumina izbucnită din ochii condamnaților, de parcă unul ar fi copia celuilalt sau, poate, a unui șir reprezentând "*pădurea spânzuraților*".

II. **Subiectul** ar putea fi configurat în câteva linii. Apostol Bologa, locotenent român în armata austro-ungară în timpul primului război mondial, face parte din curtea marțială care-l condamnă la moarte prin spânzurare pe ofițerul ceh Svoboda pentru că încercase să dezerteze la ruși. Caracterizat ca un om al

datoriei, care se implică până și în "*bunul mers*" al execuției. Bologa este prezentat retrospectiv, luminându-i-se astfel resorturile sufletești care au condus, în final, la propria-i moarte.

Fiu al unui avocat român, luptător pentru cauza națională, din orașul transilvănean Parva, Apostol Bologa este educat de un tată sobru și o mamă religioasă, aceasta din urmă având o influență considerabilă: copilul își găsește un suport sufletesc în credința în Dumnezeu. Când – liceean fiind – își pierde tatăl, credința i se prăbușește "*ca o clădire veche cu temelii ca rădăcinile stejarului*". Mai târziu, ca student la filosofie, își caută un reazem în ideea datoriei. Când izbucnește războiul, se înrolează ca voluntar pentru a-i face pe plac logodnicei sale Marta; luptă pe diferite fronturi, dar atunci când este mutat pe frontul românesc, întreaga ființă i se revoltă, conștiința apartenenței etnice i se trezește și hotărârea de a dezerta este pusă în aplicare. Prins de o patrulă, este judecat și executat.

Pe un plan mai profund, drama lui Bologa este o parabolă despre eroare, pedeapsă și izbăvire, între cele trei repere existențiale fiind lungul drum al frământărilor și al suferințelor. Eroarea omului (determinată, de fapt, de marea eroare a destinului istoric) izvorăște din convingerea că personalitatea umană nu se poate realiza plenar decât în cadrul respectării datoriei; în aceeași clipă, începe însă și pedeapsa care se manifestă sub forma remușcărilor și a nevoii de izbăvire, a contradicției dintre dragostea de viață și moartea văzută ca mijloc de instaurare a adevărului absolut.

Prin moarte, Bologa încetează de a mai fi o identitate, el devine Omul care dobândește Adevărul cu prețul a ceea ce avea mai bun: numele lui îl caracterizează ca pe o ipostază a omului religios izbăvit prin jertfă, după eterna pildă a lui Iisus Hristos.

Prin aceste probleme profund umane, "*Pădurea spânzuraților*" depășește granițele naționalului, încadrându-se în universal.

Printre tehnicile de creație utilizate de autor, se cuvine să fie menționate: retrospectiva, analiza psihologică, monologul interior și introspecția.

Acestea contribuie la realizarea imaginii unui erou dilematic, nehotărât și oscilant, condamnat să trăiască incertitudini chinuitoare. Dacă retrospectiva prezintă viața anterioară a lui Bologa, drept o pregătire pentru întâlnirea cu destinul, analiza psihologică urmărește, în mod gradat, trăirile sale afective: mai

întâi, încercarea de a demonstra vinovăția lui Svoboda, nu este decât începutul mustrărilor de conștiință, apoi gândul dezertării ivit ca o posibilitate într-o noapte densă, i se fixează în subconștient, până la împlinirea lui; în sfârșit, regăsirea credinței îi pricinuiește sentimente care vizează sublimul: "*Simțea în sufletul său pe Dumnezeu, precum sufletul său se simțea în Dumnezeu*".

III. "***Pădurea spânzuraților** este construită, în întregime, pe schema unei obsesii, dirijând destinul eroului din adâncurile subconștientului*" (Tudor Vianu).

Obsesia se instalează în subconștientul lui Bologa odată cu asistarea la scena spânzurării lui Svoboda: în momentul morții, o lumină mare i se răspândește cehului pe figură și "*cu privirea lucitoare, cu fața albă și luminată, părea că vrea să vestească oamenilor o izbândă mare...*". Din acea clipă, lui Bologa îi este sete de lumină, aceasta devine "glas" al neantului către care personajul se îndreaptă ca un halucinat. Ulterior, având misiunea de a distruge un reflector din zona inamicului, Bologa își simțise sufletul sfâșiat pentru că pierduse "*desmierdarea razelor tremurătoare*". După ce reflectorul este spart, imaginea luminii contopind lucirea din ochii cehului cu viziunea lui Dumnezeu, îl ridică pe cel ucis la dimensiuni divine: "*și strălucirea i se părea când ca privirea lui Svoboda sub streang, când ca vedenia pe care a avut-o în copilărie, la biserică, în fața altarului, sfârșind rugăciunea către Dumnezeu*".

Chemarea neantului se mai aude o dată în clipa sosirii la locul execuției sale când, ridicând ochii, vede lucirea albă a spânzurătorii în care "*se deslușea ceva straniu*".

Ca și Dostoievski, Rebreanu analizează trăirile sufletești ale omului în clipa trecerii în neființă; de data aceasta, sub lumina răsăritului către care se îndreaptă "*însetați*" ochii condamnatului, el devine un nou Crucificat, dobândind iertarea.

TESTUL nr. 48

Se dă fragmentul:

"*Apostol Bologa îi văzuse pe toți așa de lămurit, că ar fi putut spune despre fiecare câți nasturi avea pe hainele murdare și zdrențuite ... Și totuși în ochii lui, cei șapte se multiplicau neîncetat, iar branișteа se transforma treptat într-o pădure fără margini, spintecată de un drum fără sfârșit ... Și în fiece copac al pădurii nemărginite, de-a lungul șoselei nesfârșite, i se părea că*

atârnă alți oameni, mereu alții, toți cu ochii după el, cerându-i socoteală ..."

(L. Rebreanu: "*Pădurea spânzuraților*").

Pornind de la acest fragment, alcătuiți un text scurt, în care să caracterizați arta scriitorului.

REZOLVARE:

Textul propus spre comentare se încadrează în Cartea a III-a a romanului și reliefează arta scriitorului în realizarea analizei psihologice.

Fiind dus cu o mașină spre comandamentul diviziei (unde urma să-i condamne la moarte pe niște țărani români învinuiți de spionaj), Apostol Bologa vede atârnând în copaci, trupurile a șapte spânzurați. Acest tablou aparține realității și este perceput în mod conștient, doar insistența asupra amănuntelor ("*hainele murdare și zdrențuite*") denotă impactul asupra privitorului.

Imaginea spânzuraților cheamă, prin analogie, o altă imagine care se instalase în subconștientul lui Bologa, devenind obsesie: moartea lui Svoboda.

Ca urmare, mintea dilată realitatea, multiplicând la nesfârșit pădurea, dimensiunile drumului, numărul spânzuraților.

Suprema expresie a mustrării de conștiință o constituie acest număr infinit de spânzurați imaginari, fiecare dintre ei "*cerându-i socoteală*" ca la o nouă Judecată de Apoi. Chiar și după ce rămâne singur, Bologa "vede" cu ochii minții pădurea de spânzurați, cu deosebirea că, acum, toți aveau aceeași privire stranie și strălucitoare.

Autorul surprinde, cu o rară forță de penetrație în conștiința eroului său, momentul iluminării: "*Și deodată își zise: «E Svoboda ... privirea lui»*".

TESTUL nr. 49

Se dă textul:

"*Atunci Apostol fu împresurat de un val de iubire izvorâtă parcă din rărunchii pământului. Ridică ochii spre cerul țintuit cu puține stele întârziate. Crestele munților se desenau pe cer ca un fierăstrău uriaș cu dinții tociți. Drept în față lucea tainic luceafărul, vestind răsăritul soarelui. Apostol își potrivi singur șireangul, cu ochii însetați de lumina răsăritului. Pământul i se smulse de sub picioare. Își simți trupul atârnând ca o povară.*

Privirile însă îi zburau, nerăbdătoare, spre strălucirea cerească, în vreme ce în urechi i se stingea glasul preotului:

- Primeşte, Doamne, sufletul robului tău Apostol ... Apostol ...Apostol..."

(L. Rebreanu :"*Pădurea spânzuraţilor*").

Comentaţi acest fragment, urmărind:

1. Locul şi rolul lui în romanul menţionat.
2. Stările sufleteşti pe care le trăieşte Apostol Bologa.
3. Relaţia dintre aceste stări şi cadrul natural.
4. Rolul mijloacelor artistice utilizate.

REZOLVARE:

1. Fragmentul propus spre a fi comentat încheie apoteotic romanul "***Pădurea spânzuraţilor***" de L. Rebreanu şi are cel puţin două semnificaţii:

a) Contribuie la realizarea compoziţiei sferice a romanului, prin simetrie cu scena iniţială (execuţia prin spânzurare a sublocotenentului ceh Svoboda).

b) Relevă semnificaţia sacră, biblică a prenumelui personajului principal: de altfel, în fragment, numele lui nu mai este pomenit, în faţa morţii rămânând doar esenţa: discipol al lui Iisus, care repetă jertfa Mântuitorului, întru izbăvirea neamului său. Şi în paginile anterioare scenei finale poate fi întâlnită această idee: bunăoară, în dimineaţa execuţiei, preotul îi cere lui Apostol să fie tare "*precum a fost Domnul şi Mântuitorul nostru Iisus Hristos*"; tot aşa, drumul spre locul spânzurării (pe care condamnatul îl parcurge înconjurat de făclii aprinse, ca Iisus când urca pe Golgota) îl apropie de Marele Crucificat.

2,4. Stările sufleteşti ale tânărului sunt dramatice şi complexe: obsesia luminii (resimţită la vederea spânzurătorii din a cărei lucire albă "*se desluşea ceva straniu*"); scârba (care îl năpădeşte când atinge lemnul ud); înstrăinarea (în momentul în care nu-şi recunoaşte propriul nume scris pe cruce). În episodul ultim, condamnatul înţelege că Dumnezeu este Iubire, simţindu-şi sufletul năpădit de acest sentiment. Metafora "*rărunchii pământului*" sugerează că Iubirea divină se ridică din adâncul lumii, cuprinzând totul.

În timp ce fiinţa-i de lut simte chemarea pământului (comparaţia "*Îşi simţi trupul atârnând ca o povară*"), privirile i se îndreaptă spre iertătoarea lumină cerească.

Dintre procedeele artistice, reține atenția repetiția ("*Apostol... Apostol... Apostol*") întărind ideea că eroul reprezintă o ipostază a sacrului întrupat în istorie.

3. Cadrul natural este acela al unei dimineți a cărei frumusețe concordă cu solemnitatea momentului în care se săvârșește jertfa ca răscumpărare. Compararea munților cu un fierăstrău uriaș contribuie la plasticizarea imaginii.

TESTUL nr. 50

Alcătuiți o compunere pe tema: "Liviu Rebreanu – întemeietorul romanului românesc modern".

Cerințe:

1. Caracterizați, în câteva rânduri, evoluția romanului românesc de până la Liviu Rebreanu.
2. Menționați și ilustrați elementele de modernitate din romanele lui Liviu Rebreanu.

REZOLVARE:

1. Evoluția romanului românesc anterior lui Rebreanu înregistrează câteva lucrări de referință: "***Ciocoii vechi și noi***" de N. Filimon (operă care deschide seria tipologică a arivиștilor), "***Viața la țară***" și "***Tănase Scatiu***" de Duiliu Zamfirescu, "***Mara***" de I. Slavici (frescă a unei lumi dominate de patima îmbogățirii), "***Arhanghelii***" de I. Agârbiceanu (înfățișând drama unei comunități umane a cărei existență este legată de o mină de aur din Apuseni), "***Neamul Șoimărești***" de M. Sadoveanu.

Dintre acestea, romanele "*Mara*" și "*Arhanghelii*" prevestesc capodopera lui Rebreanu, "*Ion*".

2. Prin Liviu Rebreanu realismul tradițional se modifică substanțial, tinzând spre modern.

Astfel, analiza psihologică (investigarea, de către autor, a trăirilor afective ale personajelor, a reacțiilor subconștientului, a obsesiei), analiza urmărilor unei ereditați încărcate, cercetarea instinctelor primare, a psihologiei obscure a ființelor reduse ori a reacțiilor omului aflat în pragul morții, constituie mărci ale modernității.

a) **Analiza psihologică** este realizată cu o mână de maestru în toate marile romane. Pe locul întâi se află "***Pădurea spânzuraților***", în care incertitudinea chinuitoare, șovăielile și hotărârile neașteptate ale lui Bologa sunt cercetate în profunzime,

prin prisma nepotrivirii dintre concepția despre datorie și realitatea dură a războiului.

Pus în fața unei situații-limită (obligația de a-i osândi pe niște țărani români), Bologa încearcă să iasă din acest cerc de fier, dar nu poate scăpa de sentimentul vinovăției pentru condamnarea lui Svoboda: "*Astăzi la nouă era să osândesc iarăși* ..."(s.n.)

Analiza psihologică apare și în romanul "***Ion***"; orice scenă din roman este suficientă pentru a ilustra această trăsătură. Așa, spre exemplu, în episodul în care Ion și Ana se întorc de la nunta Floricăi, femeia (care intuise că Ion "*pofteşte pe Florica*") se simte ruşinată şi copleşită de greață: "*I se părea că toată lumea, cu tot ce e întrânsa, se scufundă în niște ape tulburi, atât de murdare încât scârba singură plutește deasupra ei ca o iazmă otrăvitoare. Închidea ochii și totuși vedea neîncetat apa spre care o împingea o mână grea*". Ulterior, chemarea adâncurilor se infiltrează în subconștientul Anei, devenind obsedantă: "*zilele i se păreau nesfârșite și tulburi, asemenea apei care o ispitise atunci și al cărei miros înăbușitor îi rămăsese în nări ca o ispită*".

În ziua morții, Ana (înștiințată de Savista că Ion se duce pe la Florica) simte, din nou, teroarea golului: i se pare că vechiul cuptor din casa părintească a căscat o gură mare, gata s-o înghită.

b) Numeroase sunt paginile în care scriitorul face **analiza unei obsesii**. Remarcabil este, din acest punct de vedere, romanul "***Pădurea spânzuraților***" în care obsesia ochilor lui Svoboda, instalată în adâncurile subconștientului, îi va dirija destinul lui Bologa, până în clipa morții.

În romanul "***Ciuleandra***", jocul al cărui nume dă titlul cărții, devine obsesie pentru personajul central (Puiu Faranga): " *...în absurda trudă de a-și rememora melodia și jocul furtunatec al ciuleandrei, se-ncurcă, magistral, arabescurile capricioase ale obsesiei ...*" (Pompiliu Constantinescu).

c) Un alt element modern al acestui roman îl constituie **analiza unei ereditări încărcate**, întrucât faptul că Faranga își ucide soția este pus pe seama unor instincte criminale înnăscute.

d) Încă din nuvele, investigația psihologică se îndreaptă către sufletul adânc, întunecat al unor personaje care trăiesc procese sufletești lente, din a căror acumulare se nasc izbucniri violente.

Psihologia obscură a gloatei este prezentată în romanul "***Răscoala***". De data aceasta "*Glasul pământului*" apare ca o năzuință întunecată, născută în adâncurile obscure ale sufletului

colectiv şi transmisă din generaţie în generaţie.

În concordanţă cu acestea sunt: vuietul surd al mulţimii,întunecarea de apocalips a răzbunării, timpul care se târăşte greoi, instinctele primare, gesturile violente. Pe fundalul dorinţei ancestrale de a avea pământ, faptele minore (călcarea unui cocoş, o corecţie aplicată unui copil, luarea porcului unui ţăran de către perceptor) se dilată, tind spre enorm.

Conflictul este gradat, faptele se aglomerează şi se suprapun ca depunerea straturilor de pământ în erele geologice, pentru a izbucni distrugător în partea a doua a romanului.

e) **Analiza instinctelor primare** numite simplu: *Glasul pământului* şi *Glasul iubirii* apare în acea adevărată frescă a vieţii româneşti din Ardeal, care este romanul ***Ion***. Autorul vădeşte aici o profundă înţelegere a trăsăturilor esenţiale ale sufletului ţărănesc pe care Tudor Vianu le numea "*lăcomia de pământ*"şi "*senzualitatea sănătoasă*". Senzaţia organică ocupă un loc important, viziunea naturalistă a omului îl apropie pe prozatorul român de scriitorul francez Èmile Zola.

f) **Cercetarea trăirilor sufleteşti ale omului aflat în pragul morţii** este magnifică : înştiinţată de Savista că Ion merge la Florica, Anei i se părea că obiectele din casa părintească au alte dimensiuni, iar cuptorul are o gură mare, fără fund, ca o poartă a adâncurilor; în clipa în care se spânzură, are vedenia celor doi morţi (moş Dumitru şi Avrum, ultimul zâmbindu-i "*straniu*" ca o "*chemare*"); gestul ei, motivat prin existenţa alături de Ion, apare şi ca o urmare a chemării neantului.

Stilistic, Rebreanu se caracterizează prin: dimensionarea enormă, tehnica detaliului, derularea în secvenţe cinematografice, filmate cu încetinitorul, caracterul "*sinergic*" (Călinescu) al unor scene; de asemenea, apare cunoscuta tehnică a contrapunctului utilizată şi în muzică, transformarea auditivului în material, comparaţiile cu o pronunţată notă de materialitate. Toate acestea fac din Rebreanu un scriitor modern.

CAMIL PETRESCU: "ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÂIA NOAPTE DE RAZBOI".

TESTUL nr.51

Argumentați, într-o compoziție, că romanul ***"Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război"*** de Camil Petrescu este *"o proză superioară"* (G.Călinescu).

Cerințe:

I. Caracterizați, pe scurt, activitatea literară a scriitorului.

II. Argumentați noutatea structurii compoziționale a romanului menționat.

III. Comentați drama îndrăgostitului de absolut, ilustrată în romanul *"Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război"* de Camil Petrescu.

REZOLVARE:

I. La fel ca şi eroii săi îndrăgostiți de absolut, **Camil Petrescu** (1894-1957) a fost omul care "a văzut idei", înrâurind creația literară a unei întregi epoci; pe bună dreptate se afirmă că, aşa cum există, în literatura română, "momentul Rebreanu", există în mod cert şi un alt "moment" pe care îl putem numi "Camil Petrescu".

Teoretician al "noului roman" (în conferința *"Noua structură şi opera lui Marcel Proust"*), Camil Petrescu este scriitorul care a introdus o nouă structură a operei (al cărei model devenea confesiunea, jurnalul) şi un nou stil ("alb", fără podoabe căutate, capabil să exprime sinceritatea şi autenticitatea trăirilor sufleteşti). Problematica fundamentală a operei lui Camil Petrescu fiind o problematică a cunoaşterii, cei mai mulți dintre eroii săi se încadrează într-o tipologie a inteligenței: spirite lucide, neliniştite, clocotitoare de idei, eroii camilpetrescieni sunt intelectuali aflați în căutarea absolutului; şi cum în viața concretă absolutul nu poate fi atins, cei mai mulți dintre ei sfârşesc în mod tragic.

În romanul ***"Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război"*** (1930), personajul central (Ştefan Gheorghidiu) încearcă două modalități de a ajunge la absolut (erosul şi războiul), dar ambele îi sunt refuzate; tot aşa, ziaristul Ladima (din romanul ***"Patul lui Procust"*** –1933), trăieşte o dramă a neconcordanței dintre iluzie şi realitate, accentuată de esența sa umană contradictorie.

Dramaturgia lui Camil Petrescu este, şi ea, modernă, anticipându-i pe Sartre şi Camus. Drame cum ar fi: ***"Jocul ielelor", "Suflete tari", "Act veneţian"*** au ca temă aceeaşi nevoie de absolut şi sunt drame de idei.

II. Structura compoziţională a romanului ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** de Camil Petrescu, ar putea fi caracterizată prin mai multe trăsături:

1. Romanul este alcătuit din două cărţi corespunzătoare celor două jumătăţi ale titlului: Cartea I este "*istoria geloziei lui Ştefan Gheorghidiu*" (Călinescu), iar metafora din titlu ar putea sugera rătăcirile personajului prin "*noaptea*" incertitudinilor sale, legate de iubirea pentru soţia sa Ela.

Cartea a II-a constituie un "*jurnal de campanie*" (Călinescu) în care este evocat spectacolul apocaliptic al războiului - în fond tot o "*noapte*" sfârşită adesea în moarte.

Liantul dintre cele două cărţi este Ştefan Gheorghidiu - tânărul ars de febra ideilor, "*inteligent şi neprihănit*" (cum îl caracteriza G. Călinescu).

Autorul încearcă astfel să răspundă la întrebarea: Cum priveşte dragostea şi cum trăieşte drama războiului căutătorul de absolut?

2. Romanul începe printr-un artificiu de compoziţie: acţiunea din primul său capitol (*La Piatra Craiului, în munte*), este posterioară întâmplărilor relatate în restul cărţii I: în primăvara lui 1916, în timpul unei concentrări pe Valea Prahovei, Gheorghidiu asistă, la popota ofiţerilor, la o discuţie despre fidelitatea în dragoste; aceasta îi va trezi, în mod acut şi dureros, toate amintirile legate de cei doi ani şi jumătate ai căsniciei cu Ela.

Monografia acestei iubiri este realizată prin retrospectivă şi începe abia în capitolul al II-lea (*Diagonalele unui testament*), pentru a ocupa apoi toată cartea I.

Marile întrebări ale tânărului îşi găsesc răspunsul abia la sfârşitul cărţii a II-a, când, sosind acasă într-o permisie, Ştefan Gheorghidiu primeşte (printr-o scrisoare anonimă) confirmarea vechilor lui bănuieli.

De data aceasta, cel care văzuse,în război, ultima faţă a absolutului — moartea — găseşte puterea de a divorţa de Ela, lăsându-i "*tot trecutul*".

La sfârşitul cărţii a II-a, tânărul care străbătuse cele două cercuri ale Infernului său (penitenţa absolutului întrezărit , dar neatins şi moartea ca eveniment cotidian), devenise un alt om.

3. Romanul are două teme: dragostea și războiul. Fiecare dintre aceste experiențe reprezintă o încercare de a atinge absolutul; ambele sunt viziuni particulare ale iubirii și războiului, originale prin luciditatea tăioasă a demersului analitic.

4. ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** reunește două planuri ale relatării:

— unul obiectiv, exterior (cuprinzând povestirea unor întâmplări);

— unul subiectiv, interior (alcătuit din analiza profundă și lucidă a unor sentimente: gelozia, incertitudinea chinuitoare, durerea unor revelații, dezamăgirea produsă de nepotrivirea dintre ideal și real, neputința atingerii absolutului, inadaptarea).

5. Tehnicile de creație sunt moderne și corespund acestor structuri, autorul folosind: relatarea la persoana I, retrospectiva, analiza psihologică, introspecția.

Deosebit și original este modul în care sunt alcătuiți eroii: *"toți, sub felurite veșminte, par a purta capul multiplicat al vorbitorului la persoana I"* (Călinescu). În acest mod, analiza sentimentului iubirii devine un monolog liric.

Camil Petrescu este un anticalofil[1], considerând că numai astfel se poate respecta autenticitatea.

III. **Drama îndrăgostitului de absolut** cunoaște, pentru Ștefan Gheorghidiu, două aspecte:

a) Suferința născută din iubirea înșelată.

b) Imposibilitatea de a se adapta într-o lume cu un alt sistem de gândire decât al său.

a) Suferința născută din iubirea înșelată se bazează pe concepția aproape mitică a tânărului care considera că fiecărui bărbat îi este hărăzită o anumită femeie, încă de la începutul lumii.

Așa s-ar putea explica (poate) nașterea obsedantei iubiri pentru Ela pe care Gheorghidiu o acceptă mai întâi, din orgoliu (pentru că îi plăcea să fie văzut alături de una dintre cele mai frumoase studente), apoi din milă *("Iubești întâi din milă, din îndatorire, din duioșie, iubești pentru că știi că asta o face fericită... ")*, pentru ca, mai târziu, să-și dea seama că nu se mai poate sustrage acestui sentiment.

Destrămarea cuplului ar echivala, prin urmare, cu negarea unui destin fixat încă din primordii și această idee îi produce eroului un sentiment de neîmplinire.

Pentru tânărul student, dragostea constituie un mijloc de

modelare a ființei iubite, după conturul unui ideal propriu: Ela participă la cursurile și la seminariile lui, îi răsfoiește – serioasă și cuminte – cărțile de filosofie și este inițiată în teoriile lui Kant, din dorința de a se ajunge la iubirea spirituală, înaltă.

Încetul cu încetul, Ștefan Gheorghidiu reface mitul lui Pygmalion (sculptorul care s-a îndrăgostit de statuia Galateei, pe care el însuși o făcuse). De aici începe drama: mai târziu, pe măsură ce iubirea se spulberă, tânărul va trăi suferința creatorului căruia i-a fost negată împlinirea prin creație. Numai aceasta l-ar fi putut pune în consonanță cu râvnitul absolut: *"Lipsit de orice talent în lumea aceasta muritoare, fără să cred în Dumnezeu, nu m-aș fi putut realiza – și am încercat-o – decât într-o dragoste absolută"*.

Într-un anume sens, Ștefan Gheorghidiu retrăiește aventura ontologică a Luceafărului: coborât din lumea înaltă a Ideii, în lumea comună, pentru o blondă și frumoasă "făptură de lut", tânărul o invită în "sfera" lui pură, acolo unde timpul se convertește în vecie.

Zadarnică este însă chemarea în absolut, întrucât femeia (captivă a condiției sale individuale) își va căuta o altă făptură umană (care să-i semene) pentru a-și împlini destinul îngust.

Chiar și în final, hotărârea lui Gheorghidiu de a divorța de Ela și de a-i lăsa *"tot trecutul"* ar putea aminti de izolarea mândră a lui Hyperion.

În termenii lui Camil Petrescu, tânărului Gheorghidiu i se pot aplica două mituri: al patului procustian și al jocului ielelor.

1. Mitul celebrului tâlhar Procust care, prinzând drumeții (între Atena și Megara), îi așeza într-un anumit pat, "lungindu-i" sau "scurtându-i" după dimensiunile acestuia, are semnificația unui spațiu al inadecvării. Iubirea devine "pat procustian" pentru tânărul *"cu suflet clocotitor de idei (...), inteligent și neprihănit totdeodată, plin de subtilitate, de pătrundere psihologică, totdeodată naiv, cu inocențe (și cu talent) de poet"* (Călinescu), îndrăgostit de o femeie *"geloasă, înșelătoare, lacomă și rea"* (idem); nepotrivirea dintre cei doi iese în evidență destul de curând, odată cu moștenirea lăsată de unchiul Tache: noul Adam care-și făurise femeia rupând-o din propriul său suflet, constată că s-a înșelat: *"Mă cuprindea o nesfârșită tristețe văzând că nici femeia asta, pe care o credeam aproape suflet din sufletul meu, nu înțelegea că poți să lupți cu îndârjire pentru triumful unei idei, dar*

în același timp să-ți fie silă să te frămânți pentru o sumă, fie ea oricât de mare".

Chinul și incertitudinile lui Gheorghidiu se acutizează în timpul unei excursii, la Odobești, când Ela caută prezența unui anume G (Grigoriade) care îi va schimba, apoi, viața.

Suferința este amplificată de luciditate *("Câtă luciditate, atâta dramă")*, "patul procustian" al iubirii devenind "noapte" a întrebărilor fără răspuns.

2. Mitul tânărului care vede, noaptea, ielele dansând și rămâne șchiop sau *"cu mintea aiurea"* ar putea constitui o altă modalitate de a înțelege drama intelectualului Ștefan Gheorghidiu: el a "văzut" ideile pure și a rămas cu nostalgia absolutului, incapabil fiind să mai coboare pe pământ.

O posibilă salvare ar fi războiul. Privit, la început, ca o experiență necesară *("n-aș vrea să existe pe lume o experiență definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact, să lipsească ea din întregul meu sufletesc")*, războiul îl pune pe Ștefan Gheorghidiu față în față cu un alt absolut: moartea.

Peisajul straniu, fețele palide, oamenii care par alungiți, dimensiunea cosmică a tragediei, constituie coordonatele unei realități neconcordante cu imaginea inițială. În tabloul apocaliptic în care oamenii se întorc în regnul mineral, în *"pământul lui Dumnezeu"*, moartea devine un dureros mijloc de cunoaștere:"... *că numai acolo, în fața morții și a cerului înalt poți cunoaște oamenii".*

Drama războiului provine și din pierderea personalității în iureșul colectiv, din anularea omenescului *("Nu mai e nimic omenesc în noi")* și mutarea vieții pe alte coordonate, pe fundalul unui timp suspendat, încremenit ca eternitatea. Cel care, până atunci, trăise cu spiritul în lumea "frumuseții nevalente", adică în transcendent, cunoaște acum o realitate dură căreia nu i se poate adapta: într-o notă de subsol la romanul ***Patul lui Procust*** autorul menționează că Ștefan Gheorghidiu *"și-a găsit pedeapsa în fundul ocnei"* acuzat de trădare. *"Gheorghidiu e un om din galeria inadaptabililor tip Brătescu Voinești, e un învins"* (Călinescu).

b) Al doilea aspect al dramei îndrăgostitului de absolut îl constituie imposibilitatea de a se adapta într-o lume cu un alt sistem de gândire decât al lui.

Intelectual autentic trăind într-o lume de analfabeți (cum ar fi Tănase Vasilescu Lumânăraru), ori de politicieni care pun averea

mai presus decât țara (Nae Gheorghidiu), Ştefan Gheorghidiu nu i se va putea integra; el va rămâne mereu un om superior tocmai prin "pedeapsa" nostalgiei după absolut.

Note:
1. **anticalofil** = dușman al stilului căutat, plăsmuit, înfrumusețat artificial.

TESTUL nr. 52

Comentați următorul fragment:

"Viața mi-a devenit curând o tortură continuă. Știam că nu mai pot trăi fără ea. Ca o armată care și-a pregătit ofensiva pe o direcție, nu mai puteam schimba baza pasiunii mele. Era în toate planurile mele. Era în toate bucuriile viitorului. La masă, la miezul nopții în grădina de vară, în loc să ascult ce-mi spunea vecinul sau vecina, trăgeam cu urechea nervos, să prind crâmpeie din convorbirile pe care nevastă-mea le avea cu domnul elegant de alături de ea. Nu mai puteam ceti nici o carte, părăsisem Universitatea".

(Camil Petrescu: *"Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război"*).

REZOLVARE:

Fragmentul propus spre comentare este edificator pentru drama pe care o trăiește Ştefan Gheorghidiu și pe care ne-o împărtășește în lungul monolog nervos care ocupă întreg romanul.

Ceea ce impresionează aici nu sunt adevărurile sufletești (comune și altor îndrăgostiți), ci acuitatea trăirii lor, fapt care face din gelozia tânărului un *"fenomen psihic particular"* (Călinescu).

Metafora iubirii ca pat procustian deschide acest episod *("Viața mi-a devenit curând o tortură continuă" s.n.)* și capătă accente de destin implacabil: *"Știam că nu mai pot trăi fără ea"*. Iubirea pentru Ela modifică dimensiunile timpului, proiectate într-un viitor ideal și frumos.

Drama provine însă din interiorul tânărului care nu cunoaște femeia și îi conferă calități pe care Ela nu le avea. *"Inadaptat la viața erotică"* (Călinescu), Ştefan Gheorghidiu va trăi "noaptea" întrebărilor fără răspuns, care-i va provoca o nesfârșită suferință.

Studiul geloziei lui Gheorghidiu *"e făcut cu o mare ascuțime de analiză, cu amestecul de luciditate și de febră caracteristic scriitorului"* (Eugen Lovinescu).

În final, cel care spera să-și împlinească personalitatea prin

iubirea absolută, își vede amenințată tocmai condiția sa esențială; coborât din transcendent, în contingent, el devine o umbră a ceea ce fusese cândva: *"Nu mai puteam ceti nici o carte, părăsisem Universitatea"*.

TESTUL nr. 53

Se dă fragmentul:

"Într-un tablou străin, în golul minții, văd în clipa asta limpede și departe de ai mei pe nevastă-mea, amantul ei, dar n-am timp să mă opresc, să-l fixez, ca să privesc. Bucuriile și minciunile lor sunt puerile față de oamenii aceștia, dintre care unii vor muri peste zece, cincisprezece minute, alții mâine, poimâine, săptămâna viitoare. Dintr-o dată, din noaptea dinaintea noastră, unde e viață și mișcare cu oameni, din care noi nu vedem și nu știm nimic, ca o solie dintr-un gol, din bezna unei odăi întunecate, s-aude o răpăială de focuri plesnite de armă. E singură în tot cuprinsul lumii. E originară ca întâiul om pe pământ și nu o voi uita până la sfârșitul vieții, niciodată".

(Camil Petrescu: *"Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război"*).

Cerințe:

1. Stabiliți locul și rolul fragmentului în romanul *"Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război"* de Camil Petrescu.
2. Comentați trăirile afective ale tânărului luptător.
3. Caracterizați stilul autorului.

REZOLVARE:

1. Fragmentul de mai sus se încadrează în capitolul *"Întâia noapte de război"* din Cartea a doua a romanului și prezintă trăirile afective ale lui Ștefan Gheorghidiu înainte de primul atac.

Acum începe "eliberarea" de sub tirania incertitudinilor anterioare, iar personajul este pus în fața celui din urmă absolut: moartea.

2. Sentimentele pe care personajul – narator și le introspectează cu atâta acuitate, sunt diferite și neobișnuite; împrejurarea unică și solemnă, convingerea neclintită că va muri, îi aduc o senzație de înstrăinare, ca și cum viața anterioară s-ar fi petrecut într-un alt timp. Golul din minte, imposibilitatea de a fixa imaginile, situarea pe alte coordonate, indică emoția și unicitatea evenimentului.

În fața oamenilor săi (despre care nutrește convingerea că vor

muri), bucuriile şi frământările trecutului sunt reduse la adevărata lor dimensiune.

Dintr-o dată, primele focuri de armă care se aud în noaptea densă capătă proporţiile unui început de lume şi acaparează conştiinţa lui Gheorghidiu, concentrând timpul şi spaţiul în acest zgomot.

3. Stilul fragmentului se caracterizează prin simplitate; podoabele artistice lipsesc,iar cuvintele se succed cu o anume rapiditate, sugerând autenticitatea trăirii.

TESTUL nr. 54

Se dă fragmentul:

"*Unchiul Tache locuia pe strada Dionisie într-o casă veche, mare cât o cazarmă, fără să primească pe nimeni, mai avar şi mai ursuz încă, de când era atât de bolnav. Propriu-zis nu locuia decât într-o cameră, care-i slujea şi de birou şi de dormitor şi de sufragerie, ca astfel să nu mai cheltuiască cu lumina şi cu încălzitul, căci era foarte friguros. Era îngrijit de bătrânul Grigore, a cărui nevastă, Tudora, era şi jupânească, şi bucătăreasă.*

Masa era pusă acum în sufrageria cea mare şi bogată ca în zilele tinereţii. Era un lux prăfuit şi întunecat parcă, fiindcă mobila era lăcuită castaniu şi se stacojise, iar scaunele reci şi înalte. Unchiul Tache, cu un şal pe umeri, sta în fruntea mesei, dar mai mult se uita la noi, căci nu mânca decât cartofi fără sare şi macaroane la tavă".

(Camil Petrescu: "*Ultima noapte...*").

Selectaţi şi comentaţi (într-un text scurt), elementele balzaciene din acest fragment.

REZOLVARE:

Fragmentul de mai sus se încadrează în capitolul "***Diagonalele unui testament***" (al cărui titlu sugerează atât de clar cum se "intersectează" o moştenire, cu viaţa unor tineri).

Cel dintâi element balzacian îl constituie motivul literar al moştenirii: în jurul ei se adună familia acasă la unchiul Tache şi de dragul ei se poartă prevenitor cu bătrânul avar ("*... dar parcă eram şi eu înrâurit de sfiala îngrijorată a celorlalţi în faţa unchiului de care depindea viitorul nostru*"); şi tot moştenirea va conduce la ruperea precarei unităţi a familiei şi va schimba destinul celor doi

tineri. În romanul lui Camil Petrescu, moştenirea este un adevărat "personaj".

Balzaciană este şi descrierea casei şi a sufrageriei prăfuite, cu mobile scorojite şi scaune "*reci*" – decor care îl caracterizează pe zgârcitul proprietar.

În sfârşit, personajul Tache Gheorghidiu se încadrează în tipologia creată de autorul "*Comediei umane*": avar (până la a se restrânge într-o singură cameră), ursuz şi singuratec ("*fără să primească pe nimeni*"), sobru în alimentaţie (din pricina zgârceniei sau a bolii), Tache Gheorghidiu este un reprezentant al societăţii acelei vremi (al cărei tablou se constituie în prima carte a romanului).

TESTUL nr. 55

Alcătuiţi o compunere pe tema: "Elemente de noutate în romanul «***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război***» de Camil Petrescu", având în vedere:

I. Caracterizarea trăsăturilor "*noului roman*" românesc.

II. Elementele de noutate din romanul "*Ultima noapte...*" de Camil Petrescu.

REZOLVARE:

I. Unul dintre fenomenele cele mai interesante ale literaturii interbelice, îl constituie ceea ce criticii au numit "*noul roman*".

În esenţă, acesta se caracterizează prin deplasarea interesului autorilor de la un romanesc al evenimentelor, spre un romanesc al psihologiei; altfel spus, epicul este diminuat, iar accentul se pune pe factorul psihologic.

Astfel, relatând întâmplări puse pe seama unor personaje, autorii relevă gândurile, impresiile şi sentimentele acestora, creând adevărate lumi sufleteşti.

În aceste condiţii, fluxul evenimentelor este înlocuit cu fluxul conştiinţei, iar timpul poate fi necronologic, trecutul fiind adus în prezent prin retrospectivă[1].

Locul romanului tradiţional îl iau: jurnalul, eseul romanesc, documentul de viaţă – forme care permit respectarea autenticităţii[2].

Noul roman analizează: iubirea, gelozia, moartea, ideile, boala etc; tematica lui este mai înaltă şi mai gravă decât cea a romanelor anterioare, fiind preluată dintr-un domeniu al spiritului.

Personajele ilustrează principii: conştiinţa lor nu mai este a unei

clase sociale, ci este individuală, oamenii fiind cazuri particulare, studiate de autori sau de ei înşişi (prin introspecţie[3]).

Astfel, aceste personaje pot fi: căutători ai absolutului, inadaptabili în lumea comună (ca în proza lui Camil Petrescu), cazuri aflate la limita cu anormalul (în proza Hortensiei Papadat Bengescu), oameni bolnavi (în proza lui M. Blecher); în aceeaşi categorie intră o seamă de eroi lucizi, neliniştiţi, disponibili pentru mari experienţe existenţiale (în romanele lui Mircea Eliade) sau egoişti incapabili să accepte vreo constrângere (în proza lui Anton Holban).

"*Noul roman*" românesc a fost influenţat de creaţia unor mari scriitori din literatura universală (Marcel Proust, A. Gide ş.a.).

Cei dintâi reprezentanţi de marcă ai noului roman au fost Camil Petrescu şi Hortensia Papadat Bengescu.

II. Care ar fi elementele de noutate din "*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*" de Camil Petrescu?

a) Primul dintre acestea ar putea fi reflectarea în conştiinţa lui Ştefan Gheorghidiu a celor două experienţe fundamentale pe care le trăieşte: dragostea şi războiul.

În interiorul fiecăreia dintre ele, tânărul trăieşte o dramă a imposibilităţii de a atinge absolutul, trăire accentuată de luciditate.

b) Al doilea element de modernitate îl constituie structura compoziţională a romanului: după un prim capitol, curgerea cronologică a timpului este întreruptă, pentru a face loc, cu ajutorul retrospectivei, unui timp subiectiv, reînviat cu ajutorul memoriei.

c) Al treilea element de modernitate îl constituie autenticitatea care reclamă relatarea la persoana I ("*Eu nu pot vorbi onest decât la persoana I*" scria autorul).

d) Tot în lumina noului roman este alcătuit şi personajul care face parte dintr-o tipologie a inteligenţei.

Ştefan Gheorghidiu este nu doar student la Filosofie, ci un intelectual autentic, un om pasionat de studiu, reprezentând excepţia chiar printre colegi.

Ca şi alţi eroi ai aceluiaşi autor, el este îndrăgostit de o idee: ideea de absolut; ca şi aceştia, el caută mai multe "*drumuri*" (dragostea, cunoaşterea, războiul) pentru a atinge absolutul, dar fiecare dintre acestea se vădeşte a fi închis.

Această nostalgie îi va aduce nefericirea lui Gheorghidiu: coborât, ca şi Hyperion, din cerul înalt al ideilor în lumea comună, el va încerca s-o ridice pe Ela în spaţiul "*frumuseţii nevalente*".

neavând timp să observe platitudinea intelectuală şi sărăcia sentimentală a acesteia; ceea ce iubeşte tânărul nu este femeia reală, ci propria sa ficţiune.

Importante pentru caracterul modern al romanului nu sunt însă doar trăsăturile lui Gheorghidiu ci, mai ales subtilitatea confesiunii sale, monologul pasionat şi nervos din care se desprinde "*un soi de simfonie intelectuală care te surprinde prin exactitatea cu care elementele disparate se întreţes, care te încântă prin plăcerea ce poate rezulta din claritățile psihice*" (Călinescu).

"*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*" este un roman proustian în care personajul caută zadarnic "timpul pierdut".

Şi mai elaborat este romanul "*Patul lui Procust*" – dosar de existenţe alcătuit după tehnica "*oglinzilor paralele*".

Prezenţa romancierului se ghiceşte din notele de subsol, cartea fiind un colaj de scrisori, mărturisiri şi amintiri ale diverselor personaje.

Note:
1. **retrospectivă** = privire în trecut;
2. **autentic** = conform cu adevărul;
3. **introspecţie** = autoobservare.

TESTUL nr. 56

Selectaţi şi comentaţi elementele de noutate din următorul fragment:

"*Simţeam că femeia aceasta era a mea în exemplar unic; aşa ca eul meu, ca mama mea, că ne întâlnisem de la începutul lumii, peste toate devenirile, amândoi, şi vrem să pierim la fel amândoi ...*

Pentru mine însă, care nu trăiesc decât o singură dată în desfăşurarea lumii, ele au însemnat mai mult decât războaiele pentru cucerirea Chinei, decât şirurile de dinastii egiptene, decât ciocnirile de oşti în necuprins, căci singura existenţă reală e aceea a conştiinţei."

Camil Petrescu: "*Ultima noapte...*").

REZOLVARE:

Fragmentul de mai sus se include în lunga retrospectivă asupra timpului iubirii, în care locul principal îl ocupă nu lumea exterioară, obiectivă, ci lumea sufletească, subiectivă.

Abolind cronologia, personajul retrăieşte cu acuitate acest trecut; locul romanului tradiţional îl ia jurnalul, confesiunea, iar

întâmplările, atitudinile şi oamenii se reflectă în conştiinţa personajului povestitor.

Tema fragmentului fiind iubirea, noutatea constă în viziunea înaltă, filosofică asupra acesteia: unicitatea fiinţei iubite ("*... femeia aceasta era a mea în exemplar unic*"), predestinarea ("*că ne întâlnisem de la începutul lumii*"), situarea iubirii deasupra timpului heraclitic ("*peste toate devenirile*") şi deasupra morţii ("*şi vrem să pierim la fel amândoi ...*"); comparaţiile livreşti ("*mai mult decât războaiele pentru cucerirea Chinei ..*"), ideea că fiecare existenţă este unică şi irepetabilă, caracterizează gândirea unui intelectual autentic, pentru care iubirea este o modalitate de cunoaştere şi de împlinire a fiinţei umane.

Ultima propoziţie a textului ("*căci singura existenţă reală e aceea a conştiinţei*") aminteşte de cuvintele lui Marcel Proust: "*Nimic nu este în obiect, totul este în spirit*" ("*În căutarea timpului pierdut*").

TESTUL nr. 57

Citiţi fragmentul de mai jos. Demonstraţi justeţea opiniei călinesciene, potrivit căreia, paginile Cărţii a II-a constituie "*tot ce s-a scris mai subtil, mai frumos despre război în literatura noastră*":

"*Exploziile se succed organizat. Unele le aud la câţiva paşi, altele în mine. Cum s-a terminat o ruptură, corpul tot, o clipă sleit, îşi înjumătăţeşte răsuflarea şi se încordează iar, sec, în aşteptarea celeilalte explozii, ca un bolnav de tetanos. Un vâjâit scurt, pe care urechea îl prinde cu un soi de anticipaţie, încleştezi dinţii, cu mâna îndoită deasupra capului, într-o convulsie epileptică şi aştepţi să fii lovit în moalele capului, să fii împrăştiat. Deasupra ta, întâia explozie îţi sparge urechile, te năuceşte, a doua te acoperă de pământ. Dar prin faptul că le-ai auzit pe amândouă, nu eşti mort. Animalic, oamenii se strâng unii lângă alţii, iar cel de la picioarele mele are capul plin de sânge. Nu mai e nimic omenesc în noi*".

(Camil Petrescu: "*Ultima noapte...*").

REZOLVARE:

Episodul face parte din capitolul "*Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu*" din Cartea a doua a romanului şi prezintă una dintre întâlnirile lui Ştefan Gheorghidiu cu ultimul absolut: moartea.

Tabloul războiului este reconstituit ca spectacol înspăimântător, cu sugestii apocaliptice: exploziile sunt asurzitoare, iar obuzele scurmă pământul, aruncându-l peste oameni, ca o prevestire a întoarcerii în țărâna primordială.

Frumusețea scenei constă în surprinderea omenescului din fiecare luptător: zgomotul exploziilor se răsfrânge, amplificat, în suflet, provocând o spaimă ancestrală; corpul se încordează în așteptarea altei explozii, iar gestul instinctiv de apărare este parcă de la începutul lumii; imaginea trupurilor contorsionate amintește de frescele din biserici, în care o mână nemiloasă împinge oamenii în abisul ladului.

Frica i-a întors pe oameni în preistorie ("*Animalic, oamenii se strâng unii lângă alții*"), iar instinctul de apărare este mai puternic decât suferința aproapelui ("*iar cel de la picioarele mele are capul plin de sânge*"). Tragismul scenei se concentrează în ultima propoziție: "*Nu mai e nimic omenesc în noi*".

Acest fragment (cum sunt multe altele în acest volum) ar putea explica și viziunea lipsită de eroism asupra războiului, proprie lui Camil Petrescu.

Unele fraze au stilul sec, de proces-verbal, totul respectând adevărul, autenticitatea evocării luptei.

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU: "CONCERT DIN MUZICA DE BACH".

TESTUL nr. 58

Demonstrați, într-o compoziție-eseu, justețea opiniei: "*«Concertul ...» înseamnă o deschidere de drum, iar prin viața intensă, puterea de analiză, intelectualitatea și chiar ordonanța compoziției, literatura română n-are ce-i pune deasupra*".

(E. Lovinescu).

Cerințe:

I. Menționați câteva particularități ale prozei Hortensiei Papadat-Bengescu.

II. Caracterizați structura compozițională a romanului "*Concert din muzică de Bach*".

III. Comentați, pe scurt, subiectul romanului menționat.

IV. Identificați elementele de modernitate.

REZOLVARE:

I. Proza **Hortensiei Papadat-Bengescu** (1876-1955) se încadrează în perioada interbelică şi reprezintă "*o deschidere de drum*", o mutaţie în raport cu mentalitatea estetică a epocii.

Romanele autoarei ("***Femeia în faţa oglinzii***" – *1921*, "***Balaurul***" – *1923*, "***Logodnicul***" –*1935*, "***Fecioarele despletite***" – *1926*, "***Concert din muzică de Bach***" –*1927*, "***Drumul ascuns***" – *1933*, "***Rădăcini***" –*1938*) se deosebesc profund de tot ceea ce apăruse până atunci.

Ultimele patru lucrări menţionate alcătuiesc ciclul Hallipilor (a doua cronică de familie după aceea a lui Duiliu Zamfirescu); toate aceste romane au în centru familia moşierului Hallipa, ai cărei membri sunt înfăţişaţi în diferite medii sau perioade, autoarea urmărind destinul mai multor personaje care au o genealogie comună.

Hortensia Papadat-Bengescu scrie o literatură fundamental feminină (în care personajele sunt mai ales femei "coborâte" din înălţimea în care le situau, de multe ori, operele scrise de bărbaţi). Cum bine observa G. Călinescu, eroinele autoarei sunt, de multe ori, bolnave, integrându-se unei lumi în care aspectele maladive sunt frecvent întâlnite; ca urmare a acestui fapt, în locul unor tipuri umane diverse, în romanele scriitoarei întâlnim două categorii de oameni: sănătoşi şi bolnavi.

O cauză a bolii poate fi oboseala existenţială adunată, de-a lungul timpului, de generaţiile succesive, înaintaşii fiind oameni energici, antrenaţi în lupta pentru avere.

O altă cauză o pot constitui greşelile erotice (personaje cum ar fi Sia sau Mika-Le născându-se prin păcat); de altfel, multe dintre personajele autoarei prezintă diformităţi fizice sau sufleteşti din pricina unor asemenea erori de selecţie erotică: "*Literatura Hortensiei Papadat-Bengescu este o expresie a ororii de încrucişat*" (Călinescu).

Hortensia Papadat-Bengescu prezintă o altă lume decât cea a realismului clasic: acţiunea (atâta câtă este) nu are prioritate, accentul căzând pe factorul psihologic: "*sentimentele, senzaţiile, impresiile personajelor se constituie într-un univers de sine stătător, misterios, iraţional, imprevizibil, în care insolitul, boala, patologia în general, iau locul normalului*". (N. Manolescu).

II. Din punct de vedere compoziţional, acţiunea romanului este organizată pe trei planuri (care se întretaie în unele puncte):

a) pregătirea concertului;
b) ascensiunea lui Lică Trubadurul;
c) boala şi moartea prinţului Maxenţiu.

"Liantul" care uneşte cele trei planuri este Lică, personaj interesant, tip de Julien Sorel din Bucureştiul interbelic.

III. **Subiectul** romanului ar putea fi rezumat pornind tot de la cele trei planuri:

a) Elena Drăgănescu (soţia unui industriaş bogat) se străduieşte să organizeze un concert din muzică de Bach, eveniment la care urma să ia parte lumea bună a Capitalei. Îndelung pregătit şi mereu amânat, concertul este vestit, în final, printr-o repetiţie (care are loc în cadrul unei înmormântări).

Preocupată fiind de propria imagine şi dornică să-şi păstreze locul în elita bucureşteană, Elena reuşeşte să obţină concursul marelui violonist Marcian; asemănarea sufletească dintre cei doi va da naştere unei iubiri spiritualizate, încheiate prin plecarea cuplului în Elveţia. Cel care va "plăti" această pasiune născută sub semnul muzicii, va fi Drăgănescu (soţul Elenei) care moare de inimă.

b) Al doilea plan al acţiunii îl are ca protagonist pe Lică Petrescu (poreclit "*Trubadurul*"), rudă a Elenei, amestec de parvenitism şi escrocherie sentimentală, om energic şi ambiţios care-şi va atinge ţinta în viaţă. În tinereţe, Lică avusese o legătură cu "*verişoara Lina*" (devenită ulterior doctoriţă şi soţie a profesorului universitar Rim); din această relaţie se naşte o fetiţă botezată Anastasia (Sia). Autoarea prezintă – cu ajutorul retrospectivei – copilăria şi adolescenţa urâtei Sia crescută de tatăl ei, până când, mare fiind, o ia Lina. Secretul naşterii Siei este ascuns cu grijă până când Rim – dornic să-şi ofere tardive compensaţii erotice – este atras de această "*fecioară tare*". Când se dezlănţuie drama şi se află adevărul, Lina o goneşte pe Sia; curând, aceasta se îmbolnăveşte de septicemie şi, cum mama ei refuză să o îngrijească, moare. La înmormântare – momentul în care se adună toate personajele ca într-o încercare de reconstituire a întregului din frânturi disparate – are loc repetiţia generală a mult amânatului concert; peste întreaga asistenţă planează însă imaginea diformă a sicriului.

c) Paralel cu drama familiei Rim se consumă cea a prinţului Maxenţiu, căsătorit cu Ada Razu ("*Făinăreasa*"). Fruct al unei legături întâmplătoare dintre o cântăreaţă şi un prinţ veritabil, Maxenţiu se dovedeşte a fi, încă de mic, debil, pentru ca apoi să se

îmbolnăvească de tuberculoză. Ada – care-l cumpărase pentru titlul său de nobil sărăcit – îl supune exigențelor unei vieți mondene, pe care Maxențiu nu le poate suporta. Boala se agravează și, odată cu ea, crește grija prințului de a-și ascunde maladia, pentru a nu fi compătimit de Ada și de înalta societate: "*El e plictisit de teama descalificării pe care i-ar putea-o aduce în lume o suferință atât de proletariană*" (Călinescu).

Cunoscându-l pe Lică pe stradă, Ada îl introduce în casa lor (sub pretextul că fostul cavalerist se ocupă de caii de curse ai prințului), apoi în alte familii, cu intenția vădită de a-l face succesorul lui Maxențiu. Curând, prințul moare în străinătate. În romanul următor ("*Drumul ascuns*") Lică va deveni prinț-consorte al Adei.

Procedee: analiza psihologică, introspecția, existența unor personaje-reflectori ai faptelor.

Romanul psihologic al Hortensiei Papadat-Bengescu poate fi socotit capul unei serii în care putem include proza lui Anton Holban, Al. Ivasiuc, Nicolae Breban.

IV. În frumoasa aserțiune lovinesciană reprodusă în enunț, este sugerată și **deschiderea spre modern** a romanelor autoarei.

Care sunt elementele "noului roman" în "***Concert din muzică de Bach***"?

a) Primul dintre acestea ar fi construcția romanului, în care accentul nu cade pe desfășurarea epică, ci pe analiza psihologică, realizată cu mână sigură de un narator obiectiv și omniscient; dacă selectăm doar un paragraf (din atât de numeroasele exemple), am putea observa această distanțare a autoarei (care "citește", în profunzime, gândurile lui Rim): "*Scoborând mai adânc în gândurile ascunse, doctorul Rim credea că acei bani ai femeii ar fi trebuit să-i aparțină lui. O luase de nevastă, ceea ce era o mare cinste. Îi suporta de atâția ani prezența. Ar fi trebuit ca ea singură să aibă bunul simț să încredințeze acei bani bărbatului ei*".

b) La modul modern, autoarea utilizează o tehnică preluată din muzică și anume tehnica contrapunctului.

c) Portretele personajelor se caracterizează, după cum s-a mai remarcat, printr-o anume discontinuitate care lasă loc acumulării de noi trăsături; de multe ori, la realizarea acestor portrete "mișcătoare" contribuie și unghiul din care este privit respectivul personaj. Bunăoară, văzută prin ochii unei prietene, Lina este scuzată pentru lipsa ei de frumusețe: "*Forma ei de pământ*

simpatic, gâtul scurt şi gros, bustul scurt şi gras, pântecul rotunjor, faţa urâtă, desigur, cu ochii mici şi miopi, fără culoare, cu tenul stricat, nasul bun, turtit puţin la vârf şi gura lată pe dinţi ce nu se arătau (...) acest tot nu era de fel impunător". Aceeaşi Lina îl irită însă pe Lică, încă în perioada lor bună: "*Tocmai o proastă şi o urâtă îi făcuse acel dar* (i-o născuse pe Sia n.n.). *Când i se întâmplase buclucul, urâta şi proasta se văitase şi bocise. Cum nu putea suferi să vadă strâmbându-se o urâtă, într-un moment de iritare, Lică spusese:*

- Ad-o atunci încoace!".

d) Pentru a-şi lumina mai bine personajele, autoarea foloseşte retrospectiva (aşa cum o face în cazul paginilor dedicate copilăriei Siei), monologul interior şi introspecţia.

TESTUL nr. 59

Particularităţi ale analizei psihologice în romanul "*Concert din muzică de Bach*" de Hortensia Papadat Bengescu.

REZOLVARE:

Romanul "***Concert din muzică de Bach***" de Hortensia Papadat–Bengescu constituie o "*deschidere de drum*" (Lovinescu) în literatura română: proza lirică şi subiectivă este înlocuită cu tonul obiectiv, naratorul este dublat de personajele-reflectori, iar analiza psihologică şi introspecţia capătă o profunzime care nu mai fusese atinsă.

Dintre particularităţile romanului de analiză psihologică pot fi menţionate:

1. Analiza psihologică este profundă, reacţiile sufleteşti sunt intens urmărite, prin relevarea tuturor amănuntelor, "*prin bogate asociaţii în jurul unui punct infinitezimal, care, multiplicând senzaţia prin reflecţie, aminteşte de tehnica ingenioaselor şi abundentelor analize ale lui Marcel Proust*" (T. Vianu).

Uneori, analiza psihologică este însoţită de elemente senzoriale.

2. Introspecţia psihologică este magistral realizată în scenele în care Maxenţiu îşi analizează boala, privind cu ochii minţii în interiorul trupului său istovit. Grav bolnav de tuberculoză şi îndelung imobilizat, Maxenţiu ajunge la un proces de abstractizare lăuntrică, îşi imaginează că ar judeca-o pe Ada, ca un inchizitor; atunci când Ada îl supune însă unui tratament ceva mai tranşant, Maxenţiu redevine docil.

3. Personajul-reflector poate fi exemplificat tot în legătură cu acest cuplu: într-o scenă îndelung comentată (întrevederea Licã-Ada-Maxenţiu), gândurile lui Licã se reflectă în mintea prinţului, ca într-o oglindă.

4. Personajele-martor sunt Nory şi Mini (prin intermediul cărora autoarea îi face portretul lui Licã, în scena înmormântării Siei).

5. Prezenţa "trupului sufletesc" ar putea fi exemplificată prin evoluţia scheleticului Rim care, abia la bătrâneţe îşi descătuşează "*acel fra-diavolo interior, cu pofte şi voce groasă*".

Autoarea analizează iluzia de corporalitate a sufletului pe care o are doctorul a cărui trup "*de carne nu îl ajută nicidecum (...) în proiectele lui de voluptate*".

TESTUL nr. 60

Comentaţi titlul romanului "*Concert din muzică de Bach*" de Hortensia Papadat-Bengescu.

REZOLVARE:

Romanul "***Concert din muzică de Bach***" de Hortensia Papadat-Bengescu, constituie o a doua cronică de familie, după ciclul Comăneştenilor de Duiliu Zamfirescu.

Acţiunea se desfăşoară pe trei planuri care se întretaie în unele puncte:

Primul – enunţat, de fapt, în titlu, cuprinde pregătirea, de către Elena Drăgănescu, a unui concert din muzică de Bach, manifestare la care urma să ia parte lumea bună din Bucureştiul interbelic.

Celelalte două planuri ale acţiunii îl au ca personaj comun pe Licã Petrescu (poreclit "*Trubadurul*").

Licã este "liantul" dintre cuplurile existente în roman: Lina-Rim (în viaţa cărora intră prin Sia – fiica lui şi a Linei) şi Ada-Maxenţiu (ultimul "popas" pe scara socială, întrucât, după moartea lui Maxenţiu, Licã va deveni prinţ-consorte al Adei şi va intra în cercurile politice înalte).

1. Titlul romanului reuneşte cele trei planuri; minuţios pregătit, mereu amânat şi vestit, în final, printr-o repetiţie (care are loc în cadrul unei înmormântări), concertul ar putea fi metafora imposibilităţii unor fiinţe umane de a se integra în Armonia universală.

Chiar la începutul romanului, soneria care se aude inoportun

(tulburând liniştea timpului târâtor al Siei), ar putea sugera, prin stridenţă, o structură dizarmonică a vieţii.

În scena înmormântării Siei – moment care adună toate personajele, într-o încercare de a reconstitui întregul din frânturi disparate – are loc repetiţia generală a mult amânatului concert; peste întreaga asistenţă planează însă imaginea diformă a sicriului.

Structura dizarmonică a lumii ***Concertului*** ... prezintă mai multe aspecte:

a) Boala şi urâciunea fizică înlocuiesc normalul şi se întind ca o pată, asupra mai multor personaje: Sia este slută, greoaie şi obraznică, Lina este "*ghemuită*" şi astmatică, Rim are gesturi de manechin "*deşirat şi spălăcit*"; nu mai puţin Maxenţiu a ajuns în ultimul stadiu de tuberculoză, Drăgănescu moare de inimă, iar gemenii Hallipa sunt două jumătăţi de fiinţă umană, "*viermuşi subterani care se simţeau bine la întuneric*".

Avem impresia unei maculări a esenţelor muzicale ale lumii, prin invazia maladivului.

b) Desfigurării fizice îi corespunde deformarea morală.

Cel mai elocvent exemplu îl constituie "*buna Lina*": aflând de relaţia dintre soţul ei şi Sia, "*buimăcită*" de vestea că ambii cunoşteau secretul naşterii fetei, Lina devine rea: ea persistă în această atitudine obstinată, lăsându-şi fiica să moară, fără a schiţa cel mai mic gest de ajutor.

2. O altă explicaţie a titlului ar putea proveni din faptul că lumea romanului este prezentată prin tehnica muzicală a contrapunctului (care se reflectă pretutindeni): "*de la întreţeserea "monologurilor" interioare ale unor personaje care comunică foarte greu între ele şi de la jocul de lumini şi umbre al portretelor de grup sau individuale, până la distanţarea planurilor epice şi intersectarea temelor morale, întreg romanul se supune unor amplificări şi nuanţări care conduc la orchestrarea sensurilor*" (Carmen Ligia Rădulescu).

3. În sfârşit, în scena finală a înmormântării Siei, vocile participanţilor, (care par a fi "*un fel de suspin cules din cer*") conferă concertului calitatea de a purifica lumea.

TESTUL nr. 61

Descoperiţi şi comentaţi trăsăturile proprii scriitoarei, în fragmentul de mai jos:

"*Cum nimeni nu se mişca pentru supremul adio, arhimandritul*

spuse ceva celor mai de aproape. O ezitare ţintuia slujba pe loc. Se făcu o mică mişcare înainte. Lina, în pripă, se apropie de catafalc, îşi ridică voalul, îl lăsă iar şi se retrase. Rim oscila nehotărât. Trebuia sau nu să se apropie? Sta astfel bălăbănind capul şi braţele ca o pendulă. Preotul, plictisit de încetineală, îi făcu un gest de invitare. Livid, Rim se apropie şi aplecă de formă capul peste coroane. Printre flori picura încet stropi greoi ce se prelingeau peste sicriul asudat. Lui Rim acum îi zbârnâiau picioarele ca nişte coarde slabe. Se gândi la gută şi o grimasă mare de nemulţumire îl urâţi încă; părea lecuit de sărutări virginale: «Fecioară nesocotită!» îşi zise cu severitate. În spatele lui, gemenii se adăposteau ca fugăriţi. Muzica le căzuse ca un rechizitoriu. Se întrebau mereu laolaltă în gândiri suspecte: «Ei sunt cei care au ucis-o? » şi la orice mişcare a lui Rim se strămutau în umbra lui, complici nedesliţiţi şi spectri ai nenorocirii".

(Hortensia Papadat-Bengescu: "*Concert din muzică de Bach*").

REZOLVARE:

Fragmentul pus în discuţie prezintă sfârşitul slujbei funerare a Siei şi înfăţişează o lume urâtă, a cărei emblemă ar putea fi sicriul "*asudat*" care-şi prelingea stropii "*greoi*" printre flori. Mulţimea indiferentă, surprinsă într-o mişcare de recul ("*nimeni nu se mişca pentru supremul adio*"), urâciunea lui Rim şi gândirea comună a gemenilor, completează tabloul.

Boala, situarea unor personaje la limita cu anormalul (trăsături proprii scriitoarei) sunt observabile şi în această scenă: pe Rim îl supără guta, iar cei doi gemeni Hallipa îşi justifică (în umbra doctorului) calificativul de "*viermuşi subterani care se simţeau bine la întuneric*".

Urâţeniei fizice îi corespunde deformarea morală:

Lina ("*buna Lina!*") îşi ia rămas bun de la singura ei fiică printr-un gest rece, protocolar, iar Rim (adevăratul vinovat)îi reproşează Siei tragica întâmplare ("*«Fecioară nesocotită!» Îşi zise cu severitate*").

Peste întregul tablou se arcuieşte ecoul titlului: muzica purificatoare uneşte pentru o clipă sufletele indiferente şi stârneşte remuşcările ("*Muzica le căzuse ca un rechizitoriu*"), dar totul se va risipi în ziua de primăvară.

GEORGE CĂLINESCU:
"ENIGMA OTILIEI"

TESTUL nr. 62

Comentați, într-o compunere, romanul "***Enigma Otiliei***" de G. Călinescu, pornind de la următoarea opinie asupra autorului: "*A procedat clasic, după metoda balzaciană, a faptelor concrete, a experienței comune, fixând în niște cadre sociale bine precizate o frescă din viața burgheziei bucureștene*" (Pompiliu Constantinescu).

Cerințe:

I. Integrați romanul "*Enigma Otiliei*" în contextul prozei literare călinesciene.

II. Caracterizați structura compozițională a romanului menționat.

III. Povestiți, pe scurt, acțiunea.

IV. Enumerați elementele balzaciene.

REZOLVARE:

I_1 **George Călinescu** (1899-1965) a fost Gânditorul deplin al spiritualității românești, iar geniul lui s-a manifestat în toate domeniile legate de arta cuvântului: istoria literaturii, critică literară, estetică, roman, poezie, teatru, publicistică.

Istoria literaturii române de la origini până în prezent (1941) este o lucrare monumentală, cea mai completă și mai profundă viziune exhaustivă asupra evoluției literaturii române, de la primele ei manifestări și până la data apariției cărții.

În ***Istoria ...***, autorul este istoric al literaturii, critic, eseist, poet, memorialist, cartea fiind, probabil, unică în lume sub acest raport.

"***Viața lui Mihai Eminescu***" (1932) este o biografie literară și portret al geniului, alcătuită în cadențe de poem epic.

"***Opera lui Mihai Eminescu***" (1934-1936) este un studiu sistematic al operei eminesciene (incluzând și postumele) – operă singulară, neîntrecută până astăzi.

De asemenea, G. Călinescu a mai scris monografii închinate unor scriitori români (I. Creangă, V. Alecsandri, N. Filimon), studii de literatură universală ("*Impresii asupra literaturii spaniole*") studii de estetică, publicistică.

Întreagă această operă este impresionantă prin uriașul volum de

informații, prin cunoașterea literaturii universale din toate timpurile și prin capacitatea de sinteză a autorului; între lucrările menționate și creația beletristică a lui Călinescu există numeroase corespondențe care îndreptățesc calificativul de "scriitor total" dat divinului critic.

I_2 Creația literară a lui G. Călinescu include toate cele trei mari ramuri: poezia (volumele: "***Poezii***" – *1937* și "***Lauda lucrurilor***" – *1963*), proza (romanele: "***Cartea nunții***" – *1933*, "***Enigma Otiliei***" – *1938*, "***Bietul Ioanide***" – *1953*, "***Scrinul negru***" – *1960*) și dramaturgia ("***Șun sau Calea neturburată***" – *1943*, "***Ludovic al XIX-lea***" – *1964*).

Romanul "*Enigma Otiliei*" urmează după "*Cartea nunții*" – poem nupțial și "*Cântare a cântărilor modernă*" (Al. Piru).

În ambele romane, în centrul acțiunii se află un cuplu adamic[1] înconjurat de o lume în disoluție, sugerând parcă perpetua naștere și dezagregare a Cosmosului.

Tot despre zidire și moarte este vorba și în romanul "*Bietul Ioanide*" (al cărui personaj central este un arhitect); de data aceasta, cuplul este redus la un singur inocent, Ioanide fiind atât de absorbit de munca lui, încât își pierde copiii (ca pe o nouă jertfă a unui nou Manole).

Comună romanelor călinesciene le este și tentația grandiosului (concretizată în "*Enigma Otiliei*" în descrierea Câmpiei Bărăganului și a enormelor cirezi de vite).

De asemenea, dacă romanul "*Cartea nunții*" este un poem închinat iubirii, lirismul se prelungește în povestea dragostei neîmplinite dintre Felix și Otilia.

În sfârșit, destinul intelectualului autentic (Felix, Ioanide) se consumă în interiorul unei lumi ai cărei indivizi pot atinge grotescul (Stănică, moș Costache, Sufletel).

Rezultă că: "***Enigma Otiliei***" prezintă asemănări cu celelalte romane, încadrându-se într-un edificiu monumental și unic – proza beletristică a lui Călinescu.

Ce deosebiri există între acest roman și celelalte? "***Enigma Otiliei***" este un roman realist, pe care curgerea firească a întâmplărilor și mulțimea tipurilor umane l-ar putea încadra în realismul clasic; la aceasta contribuie și multele elemente balzaciene pe care le întâlnim aici.

Pe de altă parte, zugrăvirea unor personaje grotești[2], studiul unor manii sau a unor aspecte maladive relevă o pronunțată

tendință spre modern.

"***Enigma Otiliei***" este (cum se arată în citatul inițial) "*o frescă din viața burgheziei bucureștene*", o mare pânză ruptă din viață, dar văzută cu ochii autorului în mod original.

II. Romanul este alcătuit din douăzeci de capitole, numerotate cu cifre romane și fără titluri.

Acțiunea începe în iulie 1909 și se încheie după mai mult de zece ani (dintre care, ultimii sunt rezumați în doar două pagini).

Cuvintele: "*Aici nu stă* ***nimeni***" care încheie romanul constituie o repetare a cuvintelor pe care moș Costache le rostise la începutul acțiunii; descrierea casei lui Giurgiuveanu (cu care începe opera) este reluată în final cu deosebirea că, acum, aspectul ei părăginit sugerează moartea lucrurilor.

Acțiunea este ordonată pe două planuri:

a) Viața burgheziei bucureștene de la începutul secolului nostru;

b) Drumul formării unui tânăr.

O particularitate a structurii compoziționale a romanului o constituie cele două scene-cheie: prima (în capitolul I), în care sunt prezentate personajele, "la scenă deschisă", adică în salonul lui Costache, în seara sosirii lui Felix; a doua scenă-cheie (capitolul al XVIII-lea) adună familia în același spațiu, în jurul lui moș Costache (care suferise un atac de apoplexie); "discuția" în care fiecare participant vorbește numai despre sine, fără a auzi ce spun ceilalți, dă măsura egoismului tuturor și tinde spre absurd.

III. Acțiunea începe într-o seară de vară (iulie 1909), când tânărul Felix Sima sosește în București, la ruda sa prin alianță, Costache Giurgiuveanu.

Absolvent al Liceului Internat din Iași, Felix (care rămăsese orfan după ce-i murise și tatăl), venise la tutorele său necunoscut, intenționând să urmeze Facultatea de Medicină.

Primit în bătrâna casă din strada Antim, tânărul se integrează vieții puțin ciudate din acest spațiu, cunoscând întreaga familie și modul său de viață. Alcătuită din două ramuri, familia lui Costache este reprezentativă pentru burghezia bucureșteană a începutului de secol: autorul descrie cadrul material al existenței (case, interioare), relațiile familiale și sociale, jocul de interese (care au ca mobil banii), înfățișarea oamenilor, aspecte ale Bucureștiului de atunci. Toate aceste aspecte l-au determinat pe criticul Pompiliu Constantinescu să considere că romanul este "*o frescă din viața*

burgheziei bucureştene".

În familia lui Giurgiuveanu, pe treapta cea mai înaltă a vârstei se află moş Costache, şi sora sa Aglae Tulea.

Cel dintâi trăieşte în casa din strada Antim, alături de fiica sa vitregă – Otilia Mărculescu (pe care o iubeşte sincer) şi pândit cu răutate, din curtea alăturată, de familia Aglaei.

Rentier bogat, Costache intenţionează să-i facă o situaţie Otiliei, înfiind-o, dar teama de Aglae şi propria avariţie îl împiedică; în compensaţie, decide să-i lase fetei o casă (ridicată, evident, cu cheltuieli cât mai mici). În acest scop, îşi procură materiale rămase de la demolări pe care le depozitează în curte, apoi le mută în casă (punând în primejdie vechea clădire).

Din pricina efortului, Costache este lovit de apoplexie[3], prilej pentru familia Aglaei de a ocupa "*milităreşte*" casa, în aşteptarea decesului.

Bătrânul însă nu moare acum (ba trece chiar printr-un scurt episod "conjugal") recăpătându-şi sănătatea, deşi Stănică Raţiu (ginerele Aglaei) încearcă să-l sperie cu scopul de a afla unde-şi ţine banii.

De familia lui Costache s-a ataşat şi Leonida Pascalopol, moşier bogat şi fin, îndrăgostit de Otilia; de dragul acestui sentiment (pe jumătate patern, pe jumătate viril) şi al serilor petrecute, la joc de cărţi, în casa lui Giurgiuveanu, Pascalopol acceptă prezenţa întregului clan.

Cealaltă ramură a familiei este condusă ferm de Aglae (al cărei soţ – Simion Tulea – este un fel de "anexă" ciudată, prelungită în mezinul familiei – Titi – la fel de ciudat); şi, cum tatăl era maniac (îi plăcea să brodeze, înainte de a fi dus la ospiciu), nici Aurica (una dintre cele două fiice ale Aglaei) nu este altfel; deosebirea constă doar în "obiectul" maniei: căsătoria. Singura care "se salvează" este Olimpia (căsătorită cu Stănică), a cărei placiditate va fi folosită, mai târziu, ca pretext de divorţ.

În această lume a răutăţii şi a mizeriei sufleteşti, înfloreşte iubirea dintre cei doi inocenţi (Felix şi Otilia). Studenţi amândoi (el la Medicină, iar ea, la Conservator), tinerii trăiesc o dragoste pură, umbrită doar de intrigile lui Stănică şi de temerile lui Felix.

Din păcate, în curând, cuplul adamic va fi izgonit din Paradis: lovit din nou de dambla, Costache este vizitat de Stănică Raţiu, care-i fură banii ascunşi sub saltea, provocând moartea bătrânului.

După o noapte castă (petrecută în camera lui Felix), Otilia (a

cărei înfiere nu fusese legalizată) pleacă împreună cu Pascalopol.

Din epilog aflăm că Felix a devenit un renumit profesor universitar şi că s-a căsătorit în chip strălucit. După război, revăzându-l pe Pascalopol, Felix este informat că acesta se despărţise de Otilia (din delicateţe sufletească), dar că ea rămăsese o mare enigmă.

IV. Revenind la citatul din enunţ, am putea explica acum cuvintele: "*A procedat clasic, după metoda balzaciană ...*".

Acestea ar putea fi susţinute prin faptul că autorul găseşte universalul în individual, creând o adevărată "*Comedie umană*". De asemenea, modalităţile de influenţă balzaciană (subtemele moştenirii şi paternităţii, descrierea mediului ca procedeu caracterizant al indivizilor, tipurile umane ale zgârcitului şi arivistului, setea de îmbogăţire) susţin aserţiunea din enunţ.

Note:
1. **cuplu adamic** = Adam şi Ava.
2. **Personaje groteşti** = ridicole, bizare
3. **Apoplexie** = congestie cerebrală.

TESTUL nr. 63

Comentaţi modalităţile de influenţă balzaciană din romanul "***Enigma Otiliei***" de G. Călinescu.

REZOLVARE:

Balzacianismul, relevat ca un element constitutiv al tehnicii romaneşti din "***Enigma Otiliei***" poate fi recunoscut în următoarele aspecte:

1. Cele două subteme ale romanului, care se împletesc într-o singură acţiune:

a) subtema moştenirii;

b) subtema paternităţii.

a) Subtema moştenirii. În centrul acţiunii stă lupta pentru moştenirea averii lui moş Costache; sub acest raport, ***Enigma...*** a fost comparată cu *Le Cousin Pons* şi cu *La Rabouilleuse* - romane ale lui Balzac.

Întreaga mişcare epică este construită pe lupta surdă care are loc între două familii: pe de o parte, Costache şi fiica lui vitregă Otilia, pe de alta - clanul Tulea.

Această încleştare scoate la iveală pasiunile, răutatea, pornirile rudimentare, zgârcenia - o gamă întreagă de trăsături puse în slujba unui ţel nefinalizat: cel care se va îmbogăţi furând banii lui

Costache (şi provocându-i moartea) va fi Stănică Raţiu.

Tot o "moştenire" este şi zestrea pe care Aglae ar trebui să i-o dea Olimpiei, act refuzat cu obstinaţie de maniacul Simion: "*Nu e fata mea*".

Cuvintele lui Simion unesc cele două subteme ale romanului.

b) Subtema paternităţii. Iniţial, Călinescu intenţiona să-şi intituleze romanul *Părinţii Otiliei*, dar a renunţat, la sugestia editorului. În acest sens, Ov.S. Crohmălniceanu observa, pe bună dreptate, că mai toate personajele cărţii pot fi considerate "părinţi" ai Otiliei, în sensul că vor să aibă grijă de viitorul ei.

Subtema paternităţii este privită din mai multe unghiuri: pentru Simion este obsesivă, pentru Stănică este generatoare de delir verbal, pentru Pascalopol - devine unul dintre cele două moduri de o iubi pe Otilia (viril şi patern).

În centrul acţiunii stau doi orfani: Felix şi Otilia. Ei vor alcătui "cuplul adamic" căzut într-o lume care şi-a pierdut irecuperabil esenţa paradisiacă.

În această lume, fluviul heraclitic antrenează doar noroaiele şi murdăria, aducând, prin moartea lui Costache, sfârşitul iubirii celor doi tineri. O altă faţetă a temei ar putea fi complexul oedipian al tatălui autoritar, al cărui rol este asumat de Aglae.

2. Tot balzaciană este şi descrierea minuţioasă a mediului ambiant, utilizată ca mijloc de caracterizare a personajelor. Aşa este ampla expoziţiune narativă a romanului, care sugerează că în casa neîngrijită, cu uşi scârţâitoare trăieşte un zgârcit, tot aşa cum odaia Otiliei reflectă gustul pentru frumos al zglobiei locatare.

3. Situarea exactă a acţiunii în spaţiu şi timp este tot balzaciană.

4. Concentrarea voinţei pentru realizarea scopului propus, face din Stănică un Rastignac bucureştean, obraznic şi demagog, depăşindu-şi modelul.

5. Dintre personajele romanului, cel mai apropiat de prototipul balzacian pare a fi moş Costache, care trimite la Grandet (***Eugénie Grandet***); el intră, totodată şi în galeria avarilor (Harpagon, Gobsek, Pliuşkin, Hagi-Tudose), umanizat fiind de iubirea pentru Otilia.

În plus, lanţul de situaţii groteşti în care este înfăţişat, mania pentru bani, teama de Aglae, îi îmbogăţesc factura balzaciană, făcându-l unic.

TESTUL nr. 64

Alcătuiți o compunere pe tema: "Metafora vieții ca spectacol în romanul «***Enigma Otiliei***»de G. Călinescu."

REZOLVARE:

Într-un pertinent studiu închinat romanului călinescian[1], Nicolae Balotă descoperea în "***Enigma Otiliei***" elementele unui "satiricon", în descendența anticei lucrări a lui Petronius[2].

În opinia cercetătorului menționat, această viziune s-ar caracteriza prin prezența în acțiune a unui cuplu de inocenți (Felix și Otilia), înconjurat de figurile carnavalești ale celorlalte personaje.

Se pune astfel problema vieții ca spectacol carnavalesc, pentru realizarea căruia autorul folosește antiteza, șarja, ironia, portretul.

Apărut în 1938 și comentat, de atunci, într-o bogată exegeză, ***Enigma Otiliei*** este un roman citadin și cuprinde cea mai bogată galerie de tipuri umane și caractere, din literatura noastră.

Tema cărții fiind viața burgheziei bucureștene de la începutul secolului nostru, autorul include în acest tablou: tema balzaciană a moștenirii, problema paternității, drumul formării unui tânăr, cuplul adamic (Felix-Otilia), viziunea vieții ca spectacol carnavalesc, totul fiind pus sub semnul horațianului "labuntur anni"[3]. Felix Sima este "martor" și "actor" al acțiunii acestui roman de referință.

Enigma Otiliei debutează cu fixarea acțiunii în spațiu și timp: într-o seară de la începutul lui iulie 1909, tânărul Felix Sima sosește în București, la ruda sa prin alianță Costache Giurgiuveanu. Casa din strada Antim devine astfel spațiul în care Felix — după ce ajunge student la medicină — se va forma ca intelectual, dar și spațiul în care se vor naște iubirea, speranța și incertitudinile sale legate de misterioasa și atrăgătoarea Otilia. Casa veche, cu ornamentații ieftine și de prost gust, cu uși scârțâitoare și cu ferestre prăfuite, reprezintă mai ales "scena" pe care va defila o galerie de figuri grotești antrenate într-un "spectacol" caricatural. Prima secvență a "spectacolului" o constituie momentul în care, introdus în sufragerie, tânărul ieșean face cunoștință cu cei aflați în jurul mesei de joc: Costache Giurgiuveanu, Aglae Tulea - sora acestuia, Simion Tulea - bărbatul Aglaei, Aurica - fiica lor și moșierul Pascalopol - prietenul familiei. Fumul de tutun, mobilele vechi, îmbrăcate în huse cafenii, imaginea ciudată a lui Simion

care broda — toate alcătuiesc tabloul unei lumi în degradare, al unui "*bâlci al deşertăciunilor*" (formula este a lui Thackeray).

Cadrele sunt lărgite în capitolul al XVIII-lea, când, după congestia cerebrală pe care o suferă Costache, familia ocupă "*milităreşte*" casa; de data aceasta, în sufragerie se află întregul clan Tulea, iar "discuţia" în care fiecare îşi urmăreşte propriile obsesii, atinge absurdul. Singurele personaje care se detaşează pe acest fundal sunt Felix şi Otilia — tineri investiţi cu atributele inocenţei şi purităţii, ca într-o eternă reîntoarcere la ipostaza adamică a omului veşnic.

Pe măsură ce se derulează momentele acţiunii, ies la iveală "măştile" antrenate în carnaval: Aglae Tulea, "*baba absolută fără cusur în rău*" care împroaşcă pe toată lumea cu noroi şi nu este capabilă să iubească pe nimeni: pe Simion îl internează în ospiciu şi-l uită acolo, ca şi când ar fi murit; pe Costache îl terorizează urmărind, de fapt, să-i ia averea şi, din această pricină, la moartea lui nu se sfieşte să-i spună Otiliei să plece; propriilor copii le striveşte personalitatea cu autoritatea ei.

Alături de Aglae, Simion (care evoluează de la obsesia religioasă la alienare) şi Titi (tânărul nătâng, apatic şi cu mania legănatului) completează acest carnaval grotesc.

Vocea care domină scena este Stănică Raţiu.

Într-un anume sens, şi avariţia lui Costache este tot o manie; deşi bogat şi antrenat în multiple afaceri, el refuză să-i dea lui Felix sumele care i se cuvin şi se pregăteşte să-i facă Otiliei o casă din materialele rămase de la demolări. Chiar dacă are uneori porniri generoase, materializarea lor este amânată din dorinţa de a-şi păstra banii. Costache este umanizat de dragostea pe care i-o poartă Otiliei şi de frica pe care i-o inspiră Aglae.

Privit în esenţialitatea lui, romanul are ca personaj central burghezia bucureşteană de la începutul secolului nostru; balzacianismul lui, alături de imaginea unei lumi de paiaţe bazată pe o tipologie aproape mecanică, analiza critică a realităţii, amestecul de clasicism, romantism şi baroc, prezenţa unor motive specifice comediei clasice - fac din ***Enigma Otiliei*** o operă de referinţă a literaturii române.

Autorul îşi împarte personajele în două categorii distincte:

a) Din prima, fac parte oamenii obişnuiţi (Costache Giurgiuveanu, clanul Tulea, Stănică Raţiu) care se încadrează parţial în dimensiunea estetică a grotescului[4].

Din a doua categorie fac parte Felix şi Otilia (care alcătuiesc un cuplu adamic, înconjurat de o lume ostilă, decăzută din puritatea perechii edenice).

b) În mod deosebit, Felix îl reprezintă pe omul cu aspiraţii superioare; în proza călinesciană, din aceeaşi tipologie mai fac parte Jim Marinescu (***Cartea nunţii***) şi Ioanide (***Bietul Ioanide***), toţi avându-l ca prototip pe Şun (din drama ***Şun sau Calea neturburată***).

Romanul sintetizează mai multe curente literare şi formule narative: clasicism, romantism, realism de tip balzacian, dimensiunea sublimă ori sarcastică în realizarea unor personaje.

Note:

1. N. Balotă: "De la Ion la Ioanide – prozatori români ai secolului XX".
2. **Petronius** = scriitor latin, autorul primului roman satiric intitulat "Satiricon".
3. **Labuntur anni** = motivul trecerii anilor, cultivat de poetul latin Horaţiu.
4. **Grotesc** =caraghios, ridicol, de un comic excesiv.

TESTUL nr. 65

Se dă textul:

"Când provocatorul acestor grozave pârâituri fu jos, tânărul văzu un omuleţ subţire şi puţin încovoiat. Capul îi era atins de o calviţie totală şi faţa părea apoape spână şi din cauza aceasta, pătrată. Buzele îi erau întoarse în afară, şi galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinţi vizibili, ca nişte aşchii de os. Omul a cărui vârstă înaintată rămânea totuşi incertă, zâmbea cu cei doi dinţi, clipind rar şi moale, tocmai ca bufniţele supărate de o lumină bruscă, dar privind întrebător şi vădit contrariat."

(G. Călinescu: "*Enigma Otiliei*").

Pornind de la acest fragment, alcătuiţi un text de o pagină, în care să demonstraţi relaţia dintre portretul fizic şi trăsăturile de caracter ale personajului Costache Giurgiuveanu.

REZOLVARE:

Portretul fizic al lui moş Costache este "pictat" pe fundalul casei întunecate din strada Antim şi-i sugerează psihologia nefericită, sfâşiată între mania banului, iubirea pentru Otilia şi teama de Aglae.

În faţa personajului-martor Felix Sima, chipul lui Costache apare pe fondul sonor al scârţâielilor unei scări de lemn prea vechi care, împreună cu întreaga casă, sugerează avariţia proprietarului;

deşi deţinea mai multe imobile în Capitală (chiar şi un restaurant), Costache Giurgiuveanu trăia destul de restrâns, adunând bani (eventual şi pentru Otilia), dar neavând tăria să se despartă de ei.

Fiziceşte, el este "*un omuleţ subţire şi puţin înconvoiat*", având "*capul atins de o calviţie*[1] *aproape totală*" şi buzele îngălbenite din pricina fumatului; cei doi dinţi (comparaţi cu nişte aşchii de os) trimit la copilărie, iar clipitul "*rar şi moale*" al pleoapelor, ca al bufniţelor speriate de lumină îi sugerează caracterul ascuns: nimeni nu ştie cum îşi administrează Costache banii, chiar Felix fiind contrariat de "cheltuielile" imaginare trecute în contul lui.

O altă atitudine menită să-i acopere adevăratele planuri, este bâlbâiala voită; auzind că vizitatorul era tânărul Sima, Costache caută o scăpare, rostind celebra propoziţie care-i însumează esenţa: "*Aici nu stă nimeni!*"

Plasat de unii comentatori în galeria maniacilor (alături de Simion,Titi şi Aurica), moş Costache se află la limita dintre grotesc, tragic şi comic; el este, totuşi, un om blajin care o iubeşte pe Otilia, amânarea infierii ei datorându-se fricii de Aglae.

Al doilea atac de apoplexie îi va aduce moartea (cauzată de gestul criminal al lui Stănică).

Ultimele cuvinte ale lui Costache ("*Banii, ba-banii pu-pungaşule!*") îi rezumă existenţa.

Note:
1. **calviţie** = chelie.

TESTUL nr. 66

Caracterizaţi (într-un text de o pagină) personajul Stănică Raţiu, din romanul "*Enigma Otiliei*" de G. Călinescu.

REZOLVARE:

Tipologic, Stănică Raţiu se înscrie în seria ariviştilor, alături de: Dinu Păturică (***Ciocoii vechi şi noi*** de N. Filimon), Tănase Scatiu (***Viaţa la ţară*** şi ***Tănase Scatiu*** de Duiliu Zamfirescu), Lică Trubadurul (***Concert din muzică de Bach*** de Hortensia Papadat-Bengescu).

Comparat cu Tartuffe, Stănică este alcătuit din pasta lui Pirgu (***Craii de Curtea-Veche*** de Mateiu Caragiale), cu deosebirea că lumea în care-şi va realiza el ascensiunea, este alta decât cea crepusculară a celor "trei hagialâcuri".

Palavragiu vulgar ca şi Pirgu, Stănică îşi trăieşte, totuşi, rolul cu

o anume sinceritate, atunci când este vorba despre familie: orfan în copilărie, are sentimentul neamului şi-şi vizitează rudele cu plăcere, chiar dacă, la plecare, nu uită să le ia şi niscaiva suveniruri scumpe.

Acest "*Caţavencu al ideii de paternitate*" (Crohmălniceanu), simulează o durere sfâşietoare atunci când îi moare copilul (de altfel, din pricina neglijenţei soţilor) şi-şi exprimă, pe jumătate în serios, dorinţa de a avea în familie "*un Eminescu*".

Olimpiei (placida lui soţie) îi pretinde "*fii*", transformând apoi solicitarea nesatisfăcută în motiv de divorţ; cu banii furaţi de la moş Costache, îşi va deschide un cabinet de avocatură, în centru, şi se va căsători cu Georgeta - "*fată faină*" care nu-i va dărui "*fii*"; dar îi va servi ca "trambulină" în viitoarea lui ascensiune politică.

Este viclean fără reţineri şi-l provoacă mereu pe Costache (spre a afla ascunzătoarea banilor); nereuşind nici prin întrebări, nici prin spaima de moarte (pe care i-o inoculează, perfid, bătrânului), pândeşte pe la ferestre şi, la momentul potrivit, scoate brutal pachetul cu bani de sub salteaua lui Costache. Acum, Stănică devine odios, provocând moartea lui Giurgiuveanu.

Este grosolan şi faţă de Otilia - căreia îi strecoară aluzii necuviincioase, este obraznic şi guraliv, făcând parte din categoria oamenilor care, daţi afară pe uşă, intră pe fereastră.

Stănică are şi trăiri subiective (în timpul cărora se iluzionează că ar fi capabil de fapte bune), dar fondul său rămâne negativ.

Cuvintele prin care se autocaracterizează ("*Stănică e profund, degeaba încercaţi dumneavoastră să-l luaţi peste picior!*") sunt cât se poate de adevărate.

TESTUL nr. 67

Caracterizaţi personajul Otilia din romanul "*Enigma Otiliei*" de G. Călinescu, pornind de la următoarea opinie: "*... destinul ei este de a rămâne în ambiguitate, între da şi nu, între solar şi mister, între real şi utopic (...) înscriindu-se simultan în Eternul feminin şi în clipă*" (Constantin Ciopraga).

REZOLVARE:

I. Din ce limpezimi ale trecutului stins se va fi închegat, în mintea autorului, chipul suav al Otiliei?

Se întretăiase, de mult, pe "uliţa copilăriei" cu o altă Otilie (care îi era rudă); mai târziu, i s-a născut în suflet chipul Otiliei din

roman: "*în multitudinea imaginilor suave ale femeii, una, imprecisă, firește, domina: fata cu părul ca un fum, exuberantă și reflexivă, cultă, nebunatică, serioasă, meditativă, muzicantă (și Otilia copilăriei cânta la pian, Dumnezeu știe cum). Ori de câte ori admirația mea a înregistrat o ființă feminină, în ea era un minimum de Otilie*"[1].

II.Romanul începe și se încheie cu câte o imagine a Otiliei (reconstituită de personajul-martor Felix Sima).

Prima Otilie (cea vie) îi arată tânărului sosit în strada Antim "*un cap prelung și tânăr de fată, încărcat cu bucle, căzând peste umeri*" și îi întinde cu franchețe "*un braț gol și delicat*"; ultima Otilie (cea din fotografia pe care Pascalopol i-o arată lui Felix, în tren), este imaginea neînsufletită a unei doamne frumoase, cu linii fine, dar care nu mai era Otilia de altădată, își pierduse inefabilul. Vraja se risipise în curgerea vremii, iar timpul magic rămăsese doar în cuvintele fetei de altă dată: "*Noi nu trăim decât cinci-șase ani!*"

Între cele două momente se încheagă chipul Otiliei: făptură aparținând vieții și visului adolescentin, imaginea fetei este înconjurată, permanent, de o aură misterioasă, este pusă sub semnul tainei, pentru fiecare tânăr, fata pe care a iubit-o la optsprezece ani, rămânând o enigmă.

În fiecare pagină a romanului, se simte prezența suavă și învăluitoare a acestei făpturi gingașe - amestec de exuberanță și seriozitate, nebunatecă și nestatornică asemeni trecătoarei tinereți: alergând prin grădină, cățărându-se pe stogurile de fân de la moșia lui Pascalopol, sau revărsându-și prea plinul sufletesc în acordurile tumultuoase ale pianului, Otilia reprezintă însăși feminitatea.

Din această trăsătură derivă gustul ei pentru lux, plăcerea călătoriilor, capriciile mărunte și chiar o anume doză de irațional (la fel de fermecător) în atitudini și comportament ("*Îmi vine uneori să alerg (...) să zbor (...). Vrei să fugim? Hai să fugim!*").

Tot din feminitate se naște abilitatea cu care Otilia evoluează între iubirea platonică , aproape mistică a lui Felix și cea potolit-crepusculară a lui Pascalopol.

Toți cei din jur (inclusiv moș Costache) sunt subjugați de această feminitate debordantă și învăluitoare și caută să-i facă pe plac Otiliei.

Total dezinteresată de banii și de averea lui Giurgiuveanu, sinceră și sensibilă la suferință (scena atacului cerebral pe care-l

are Costache), Otilia are un suflet de artistă, trăind uneori lent, alteori intens, aşa cum cântă la pian.

Eroină lirică de mare clasă, capabilă de sentimente profunde şi alese, uitând şi iertând răul, dăruindu-le celor din jur lucrurile şi zâmbetul ei, Otilia reprezintă, pentru Felix, "*un factor feminin care-i lipsise*".

Convenţia vieţii privită ca un joc este doar aparentă: esenţialmente, Otilia este inteligentă, profundă şi responsabilă: după noaptea pură a logodnei lor mistice, Otilia dezvăluie, în scrisoarea către Felix, motivul plecării ei: teama de a nu fi "*o dragoste nepotrivită pentru marele lui viitor*".

Ca şi în lirica eminesciană a visului de iubire, cei doi tineri s-au întâlnit, o clipă, în înalt, ca două păsări albe care se despart apoi, zburând pe traiectorii diferite.

Lăsându-şi iubitul "*cufundat în stele*", adică în lumea Ideii şi a ştiinţei, Otilia va deveni o "*Floare albastră*" pierdută în depărtarea amintirii şi o "*dulce minune*" a mitului tinereţii.

Note:

1. G. Călinescu, ***Cronicile optimistului***, E.P.L., Buc., 1964, p. 303.

MIRCEA ELIADE: "MAITREYI", "LA TIGANCI".

TESTUL nr. 68

Alcătuiţi o compunere pe tema: "Elemente moderne şi ecouri mitice în romanul «*Maitreyi*» de Mircea Eliade."

Cerinţe:

I. Încadraţi romanul "*Maitreyi*" în contextul creaţiei literare a lui Mircea Eliade.

II. Indicaţi elementele moderne ale structurii compoziţionale a romanului.

III. Prezentaţi, în mod succint, subiectul.

IV. Selectaţi elementele mitice şi moderne pe care le relevă construcţia personajului Allan.

REZOLVARE:

I_1. Într-o istorie a culturii universale, **Mircea Eliade** (1907-1986) ar putea fi încadrat în categoria gânditorilor-mituri: la modul

arhetipal, Mircea Eliade îl reprezintă pe Gânditorul absolut, prin urieşismul operei sale, prin rigoarea erudită ca şi prin varietatea domeniilor abordate. Opera lui reprezintă drumul nostru spre Fiinţă, prin revelarea sacrului ca modalitate de ieşire din fluviul heraclitic; Mircea Eliade a împăcat făptura umană cu Marele Timp şi i-a dăruit puritatea din primordii; el se înscrie în setea de eternitate a sufletului românesc şi şi-a pus, la rândul său, numele sub semnul eternităţii.

Toate domeniile în care s-a manifestat geniul eliadesc (istoria religiilor, critică, eseistică, mitologie, literatură, publicistică), au fost îmbogăţite prin viziunea universală asupra lumii, timpului şi oamenilor.

Câteva numai dintre lucrările sale ştiinţifice ("***Mitul reintegrării***" – 1942, "***Mitul eternei reîntoarceri***" – 1949, "***De la Zalmoxis la Genghis-Han***" – 1970 şi altele) au introdus perspective nebănuite în spiritualitatea veacului nostru. De asemenea, Mircea Eliade este cel mai mare istoric al religiilor lumii, cele trei volume din "***Istoria credinţelor şi ideilor religioase***" (1976-1978) fiind o magnifică trecere în revistă a ideilor religioase ale omenirii, de-a lungul veacurilor.

I_2. Opera literară a lui Mircea Eliade este originală şi fascinantă, încadrându-l în seria scriitorilor reprezentativi ai secolului al XX-lea, alături de: A. Gide, A. Malraux, A. Camus, E. Ionesco şi alţii.

O clasificare a lucrărilor beletristice ale lui Mircea Eliade relevă două direcţii:

a) Direcţia fantastică: romanul "***Domnişoara Cristina***" (1936) "*un soi de replică românească la «Prăbuşirea casei Usher» deviată*" (D. Micu); volumele de nuvele "***Pe strada Mântuleasa***" (1969) şi "***La ţigănci şi alte povestiri***" (1969) şi altele, se caracterizează printr-un fantastic erudit, a cărui temă este relaţia dintre sacru şi profan. Prin operele din această categorie Mircea Eliade devine "*cel mai important scriitor fantastic în proza română modernă*" (Eugen Simion).

b) Direcţia realistă include romane ca: "***Isabel şi apele diavolului***" (1930), "***Maitreyi***" (1933), "***Întoarcerea din rai***" (1934) şi altele.

Romanul pus în discuţie se încadrează în cea de-a doua direcţie şi ar putea fi caracterizat ca o împletire a ecourilor mitice cu elemente moderne, totul fiind brodat pe experienţa proprie a şederii

în India.

II. Caracterizat drept "*cea mai integrală şi servilă întrupare a gidismului în literatura noastră*" (Călinescu), Mircea Eliade este un prozator modern, care abordează o problematică de tip existenţialist: eroii săi (în majoritate tineri) au o viaţă afectivă intensă, în care dragostea, neliniştea, moartea, dezorientarea, timpul, singurătatea constituie tot atâtea mărci ale existenţei.

Romanul "***Maitreyi***" (compus din cincisprezece capitole numerotate cu cifre romane şi fără titluri) este alcătuit ca un jurnal – formulă modernă prin care naratorul reeditează mitul eternei reîntoarceri în timpul iubirii; chiar prima frază a romanului ("*Am şovăit atâta în faţa acestui caiet, pentru că n-am izbutit să aflu încă ziua precisă când am întâlnit-o pe Maitreyi*") atestă caracterul de mărturisire al acestei cărţi.

Recitirea jurnalului constituie o modalitate optimă pentru a analiza complicatele trăiri sufleteşti ale personajului narator: iubirea, tulburarea, nesiguranţa, remuşcările, durerea, neputinţa.

Scris la persoana I, romanul este o confesiune lucidă, duioasă şi amară, în care povestitorul (aflat într-un prezent tern şi sărac), apelează la fluxul memoriei pentru a răspunde la marile sale indoieli: "*Şi dacă n-ar fi decât o păcăleală a dragostei mele? De ce să cred? De unde ştiu? Aş vrea să privesc ochii Maitreyiei*". Această frază care încheie trista poveste de iubire, atestă şi viziunea modernă asupra unui personaj lucid, neliniştit, dornic să se regăsească, în urma experienţei existenţiale pe care o trăise.

Romanul"***Maitreyi***" poate fi privit şi ca un poem de dragoste, cuprinzând două timpuri: al iubirii (timp magic şi mitic, atât de plin, încât ar putea deveni necronologic) şi al povestirii (prezentul sărac, din interiorul căruia povestitorul priveşte spre trecutul pierdut). Aceasta ar putea explica şi cele două tonalităţi ale confesiunii:

a) una lirică (în fragmentele care reconstituie vremea iubirii): "*Eram emoţionat, o mărturisesc, parcă m-aş fi deşteptat dintr-un coşmar; furia îmi trecuse, şi mă dureau vorbele pe care i le spusesem*".

b) Una lucidă (aparţinând prezentului): " *Jurnalul acesta este exasperant. De ce trebuie să sufăr atâta ca să înţeleg un singur om?*".

O altă particularitate compoziţională a romanului (tot modernă) este faptul că acesta pare a fi unitar, dar, în realitate, este

alcătuit din numeroase episoade în care predomină analiza gândurilor şi sentimentelor personajului-narator: "*văzut de departe* (romanul n.n.), *apare ca o singură ţâşnire epică, deşi e făcut în fond din sfărâmături analitice*". (G. Călinescu).

III. La un prim nivel de interpretare, acţiunea ar putea fi povestită astfel:

Allan – tânăr inginer european, venit în India la lucru şi stabilit la Calcutta, face cunoştinţă cu Maitreyi (fiica lui Narendra Sen – superiorul ierarhic al lui Allan).

Invitat să locuiască în casa familiei Sen, tânărul va avea revelaţia unei lumi misterioase şi ciudate, axate pe alte valori morale decât cele ale europenilor şi suficientă sieşi.

În această lume, Maitreyi constituie şi ea o revelaţie: este primitivă, dar şi cultivată (cunoscută fiind în cercurile de intelectuali bengaleze, prin poemele filosofice pe care le scrie, apreciate chiar de marele scriitor Tagore); tandră, dar şi capricioasă, "*fiinţă umană şi aspiraţie metafizică*" (Pompiliu Constantinescu), Maitreyi îi apare oaspetelui cu o înfăţişare mereu nouă, învăluită în mister: "*Dacă mă gândeam adesea la Maitreyi (...), dacă, mai ales, mă tulbura şi mă neliniştea, aceasta se datora straniului şi neînţelesului din ochii, din răspunsurile, din râsul ei (...). Nu ştiu ce farmec şi ce chemare aveau până şi paşii ei*".

Viaţa lui Allan cunoaşte astfel două ipostaze: una profană (constând în activitatea curentă şi în relaţiile cu ceilalţi europeni din India) şi una sacră, întrucât în proza lui Mircea Eliade, fiecare poveste de dragoste este o hierofanie[2].

Cei doi tineri se întâlnesc mereu: în bibliotecă, (unde lucrează la clasificarea cărţilor familiei), la masă, pe terasa casei; uneori, ei se plimbă cu maşina, sub cerul plin de stele al Bengalului sau poartă lungi discuţii (la care ia parte şi Chabu –sora mai mică a Maitreyiei).

Câtva timp, Allan îşi păstrează luciditatea, fiind chiar deranjat de atitudinea prea îngăduitoare a familiei Sen: "*Când ni se încurajează şi glumele sentimentale, mă dezgustă. Mi se părea că e un complot general la mijloc, ca să mă îndrăgostesc de Maitreyi*" (În realitate, familia Sen urmărea să-l înfieze pe Allan pentru ca, la bătrâneţe, să poată pleca în Anglia).

Treptat, tânărul este prins în jocul iubirii (de o nesfârşită suavitate) pe care îl evocă în acorduri înalte, poematice: "*Când voi găsi liniştea, omule, Dumnezeule, prietenul meu?*"

Fiecare întâlnire cu Maitreyi relevă o altă fațetă a acestei ființe misterioase și nefericite, alcătuite din îndrăzneală și ingenuitate, vis magic și naivitate, imposibil de cunoscut ca însăși Mama Pământ.

Iubirea constituie un miracol, dar și o modalitate de încadrare în armonia cosmică; de aici, frumusețea nopții bengaleze (cu cerul plin de stele și arborii plini de licurici); de aici,natura luxuriantă a Indiei – ipostază a unui Cosmos purificat, în care se săvârșesc mistere:

"Cine știe ce minuni se urzeau atunci printre lotușii cu frunzele strânse, în apa aceea fără tresărire în care se oglindeau zborurile boabelor de aur? Mă scuturam mereu pentru că preajma noastră se prefăcuse în basm, și omul tânăr din mine, omul ceasului aceluia de amăgiri, se lăsa adormit de sfințenia și irealul prezenței noastre în fața acestui eleșteu încremenit".

Când Maitreyi începe să-l viziteze, noaptea, pe Allan, bucuria și extazul se împletesc în sufletul ei cu conștiința că a păcătuit, că a tulburat marele Ritm în care se încadrează toate. De aceea, va oficia un ritual al logodnei, neașteptat și pur, în care cuvintele se convertesc în incantații înalte, tulburătoare ca muzica sferelor:

"Mă leg pe tine, pământule că eu voi fi a lui Allan și a nimănui altuia. Voi crește din el ca iarba din tine. Și cum aștepți tu ploaia, așa îi voi aștepta eu venirea, și cum îți sunt ție razele, așa va fi trupul lui mie (...). Tu mă auzi, mamă pământ, tu nu mă minți, maica mea".

Locul în care se va desfășura acest ritual devine astfel Centru al Lumii și poartă de comunicare cu marele Univers; prin ritual, cuplul se întoarce în timpul mitic, devenind arhetip. Autorul transformă iubirea celor doi într-o "universalia" și îi conferă virtuți ontologice, fiecare îndrăgostit devenind un Pelerin spre Absolut, spre inițiatica "nuntă în cer".

Trădați involuntar de Chabu, cei doi îndrăgostiți sunt despărțiți în mod brutal de Sen care-i cere lui Allan să plece și să întrerupă orice legături cu fiica sa.

Chinuit de amintiri, tânărul se retrage în Himalaia; mai târziu află că, dorind să fie alungată din casă spre a-l urma, Maitreyi i se dăruise vânzătorului de fructe. Nimic nu poate schimba însă hotărârea tatălui, iar povestea de dragoste capătă o aură tragică.

Atâta vreme cât căsătoria ar fi trebuit să fie o reiterare a Cosmogoniei (prin constituirea întregului), interzicerea ei conduce

la pierderea contactului cu frumusețea lumii. De aici, cele două viziuni din jurnal, asupra aceleiași realități: una luminoasă corespunzând timpului iubirii și alta interogativ-sceptică cea a timpului amintirii: parantezele arată o tristă oboseală cosmică transformată în luciditate.

Maitreyi – ale cărei dimensiuni sunt de mare eroină tragică, își va călca jurământul față de Muma Pământ și-și va realiza destinul fără Allan, pe care îl va mai vedea într-o "nuntă în cer" către sfârșitul acestui mileniu în care le-a fost dat să trăiască.

* IV. În planul concret al romanului, Allan este un tânăr inginer englez venit la lucru în India.

Mândru de originea sa europeană, ambițios și harnic, inteligent și dedicat muncii sale de pionierat, el este apreciat de superiori, cu deosebire de Narendra Sen (care urmărește să-l înfieze).

În planul mitic, personajul ar putea fi privit în două ipostaze:

a) ipostaza adamică;

b) ipostaza luciferică;

a) Ipostaza adamică a lui Allan corespunde unui timp sacru, pentru autor, fiecare poveste de iubire echivalând cu o hierofanie: din această pricină, timpul iubirii nu curge cronologic, durata fiind încremenită ca înainte de primul impuls dat roatei timpului.

În casa lui Narendra Sen (spațiu armonios, sugerând încadrarea, prin iubire, în armonia cosmică), cel dintâi reper al sacrului este chiar Maitreyi: culoarea "*de lut și de ceară*" a brațelor ei, trezește în sufletul tânărului sentimentul că se află în fața unei zeițe, ca în vechiul mit al zeițelor mame (atât de prezent în India, unde fiecare femeie este o "*devi*"[3]).

Dar iubirea interzisă constituie un păcat de care Allan nu poate fi izbăvit nici prin ritualul logodnei mistice și izgonirea din timpul sacru îi provoacă tânărului sentimentul prăbușirii totale.

b) Din acest moment, Allan va repeta destinul luciferic al "*căderii*" din rai: în noua lui casă, tânărul inginer este terorizat de amintiri și trăiește o suferință hohotitoare.

După retragerea în munți, sâmburele luciferic al îndoielii va arunca peste poemul iubirii, recea plasă a interogațiilor sceptice.

Nici vestea sacrificiului făcut de Maitreyi nu-l va vindeca de acuta luciditate și finalul va deveni expresia unei chinuitoare îndoieli.

Redobândirea condiției adamice (prin lectura jurnalului) se dovedește a fi o iluzie, întrucât eroul este o natură dilematică, prea

sceptică şi neliniştită pentru a putea recupera timpul sacru.

Note:
1. **gidism** = maniera de a crea a lui A. Gide
2. **hierofanie** = revelare a sacrului.
3. **devi** = zeiţă.

TESTUL nr. 69

Comentaţi următorul fragment:

"Inginerul plecă, şi izbucnii în plâns nebuneşte, smulgându-mi părul, muşcându-mi pumnii.

Mă întinsei în fotoliu sfârşit, aproape sufocat de o durere pe care nu ştiam pe ce nume să-i spun, căci nu mai era nici dragoste, nici suferinţă, ci un sentiment de totală năruire, ca şi cum m-aş fi trezit deodată singur într-un cimitir, fără nimeni lângă mine căruia să mă plâng, de la care să aştept mângâiere. Parcă fusesem rupt în zece bucăţi, căci îmi simţeam trupul numai o rană, sufletul risipit, nu mai aveam nici voinţă, nici putere să mă dezmeticesc o clipă. Intră Lilu, în lacrămi şi ea, şi îmi întinse repede un petec de hârtie. «Nu mă lasă să te văd. Nu-ţi zădărnici viaţa, nu te lăsa înfrânt. Pleacă în lume şi arată tuturor curăţenia ta. Fii om. Ai să afli de mine în curând. Maitreyi»".

(Mircea Eliade: "*Maitreyi*").

REZOLVARE:

Fragmentul propus spre a fi comentat face parte din capitolul XII al romanului şi prezintă un moment de răscruce din existenţa personajului-narator: plecarea din casa inginerului Sen şi, implicit, despărţirea de Maitreyi.

În planul profan, evenimentul este pricinuit de mărturisirile involuntare ale lui Chabu (care îi însoţise, de mai multe ori, pe cei doi îndrăgostiţi, în plimbările lor).

Alungat din casa atâtor amintiri, Allan trăieşte o suferinţă hohotitoare ("*izbucnii în plâns nebuneşte, smulgându-mi părul şi muşcându-mi pumnii*") şi un puternic sentiment de însingurare existenţială ("*ca şi cum m-aş fi trezit deodată singur într-un cimitir*").

Momentul în care îi este adus biletul scris de Maitreyi, îi sporeşte suferinţa (resimţită şi la modul fizic), dar rugămintea de a fi iertat nu găseşte nici o înţelegere în sufletul doamnei Sen.

În planul mitic, Allan trăieşte "eterna reîntoarcere" la soarta întâiului om alungat din Paradis; de aici, senzaţia de prăbuşire ("*un*

sentiment de totală năruire"), de pierdere a factorului protector (*"fără nimeni lângă mine căruia să mă plâng, de la care să aştept mângâiere"*), care conduce la dizolvarea sufletului (*"îmi simţeam ... sufletul risipit"*).

Arta literară a scriitorului se vădeşte în profunzimea analizei psihologice şi în precizia notaţiilor.

TESTUL nr. 70

Ilustraţi, într-o compunere, complexitatea personajului Maitreyi, din romanul cu acelaşi titlu de Mircea Eliade, pornind de la următoarea opinie:

"Ceea ce constituie nota particulară, de o indicibilă prospeţime, a cărţii e misterul care se degajă permanent din gesturile eroinei" (D. Micu).

REZOLVARE:

I.În 1990, când adevărata Maitreyi Devi se contopea, întru Atman, cu marele Tot, cel care în roman îşi spusese Allan (şi care se numea Mircea Eliade) murise, şi el, de patru ani.

Rămăseseră în veac numai cuvintele lui, închinate ceasului de amăgiri (care fusese perioada indiană) cu duioasa iubire pentru Maitreyi: *"Îţi mai aminteşti de mine, Maitreyi? Şi dacă da, ai putut să mă ierţi?"* (dedicaţie în limba bengali, la roman).

II.Romanul lui Mircea Eliade prezintă cel puţin trei trăsături care îl fac unic în literatura română:

1. Este nu doar povestea unei iubiri misterioase şi tulburător de triste, ci şi un mod de revelare a sacrului, în concepţia autorului, fiecare iubire fiind o hierofanie[1].

2. Cei doi protagonişti ai emoţionantului episod erotic au existat în realitate; dincolo de eventualele aspecte care ţin de ficţiune, romanul *Dragostea nu moare* (scris de Maitreyi Devi) reînvie perioada iubirii şi conferă dragostei (eternizată chiar prin titlu) caracter de mit.

3. În romanul lui Mircea Eliade, fiinţa interioară a lui Maitreyi este greu de descoperit, de parcă autorul ar fi aruncat peste întâmplări vălul Mayei[2]: amintirea tinerei fete se încheagă din nişte mărturisiri mereu retractate, sporindu-i misterul.

III. O cercetare mai atentă a personajului, relevă mai multe ipostaze care-i subliniază complexitatea:

a) ipostaza reală;

b) ipostaza sacră;

c) ipostaza de mireasă într-o viitoare "nuntă în cer".

a) În planul real al romanului, Maitreyi este o tânără de 16 ani, fiica inginerului Narendra Sen din Calcutta; făptură misterioasă şi schimbătoare, stranie şi ciudată ca însăşi bătrâna Indie, Maitreyi îi oferă europeanului mereu o altă revelaţie: "*O priveam cu oarecare curiozitate, căci nu izbuteam să înţeleg ce taină ascunde făptura aceasta în mişcările ei moi, de mătase, în zâmbetul timid, preliminat de panică, şi mai ales în glasul ei atât de schimbat în fiecare clipă...*"

După ce Allan se mută în casa inginerului, apropierea de Maitreyi îi relevă o fiinţă pură, o "*primitivă*" în sensul inocenţei, care crede că arborii au suflet şi se simte jignită până la lacrimi, atunci când un bărbat îi atinge braţul.

Plină de sensibilitate (atunci când îi dăruieşte lui Allan o floare în care împletise un fir din părul ei), mândră şi dispreţuitoare în alte momente, cântând de una singură şi întristându-se dintr-o dată, Maitreyi arată mereu o altă înfăţişare. Ceea ce impresionează la această orientală este amestecul de nevinovăţie şi senzualitate, de la jocul copilăresc şi naiv, până la dăruirea totală, (din clipele de dragoste).

Caracterizată drept "*cea mai talentată şi mai enigmatică fată din câte am cunoscut*", Maitreyi este instruită şi cultă, apreciată în cercurile bengaleze de intelectuali, dar păstrând totodată în suflet, un amestec de păgânism şi iraţional care o face unică.

Dar, în planul real al romanului, căsătoria cu Maitreyi (dorită de Allan) este imposibilă. căci aceasta ar atrage oprobriul public asupra familiei. De aici, alungarea din casă a oaspetelui şi imensul sacrificiu pe care-l va face tânăra pentru a-şi câştiga dreptul la dragoste.

b) Ipostaza sacră a Maitreyei derivă din chiar numele ei: în mitologia indiană, acest nume era purtat de soţia unui mare înţelept şi le simboliza pe femeile superioare intelectualiceşte; în termenii mitului, Maitreyi era o iniţiată, însetată de cunoaşterea adevărului absolut. Aceasta este revelaţia pe care i-o oferă şi lui Allan - care o vede uneori ca pe o zeiţă sau ca pe o sfântă: "*Alergam într-o maşină a secolului al XX-lea şi alături de mine aveam un suflet nepătruns şi neînţeles, tot atât de himeric şi de sfânt ca şi al celeilalte Maitreyi, sihastra din Upanishade*[3]". Parcă ar fi avut un nume predestinat, tânăra bengaleză conferenţiază despre frumos şi

scrie poeme filosofice apreciate chiar de marele scriitor Tagore; şi tot în termenii mitului, iubirea mistică pentru bătrânul poet, poate fi interpretată ca o reminiscenţă a respectului pentru cel care o iniţiase în tainele cunoaşterii religioase.

Dacă ipostaza reală a fetei acceptă iubirea totală, ipostaza ei sacră este înfricoşată la ideea că păcatul va fi pedepsit de acea forţă superioară pe care indienii o numesc Karma.

Numele eroinei mai trimite, prin asemănare, la o altă zeitate: Maitreya, în traducere "Cel legat întru prietenie"; poate şi din acest motiv, dăruindu-i o carte lui Allan, ea i-o dedică, simplu, "*Prietenului*".

c) Ipostaza de mireasă pentru o viitoare "nuntă în cer" se conturează în ultima parte a romanului când, după dramatica lor despărţire, Maitreyi îi spune lui Allan: "*În viaţa viitoare ne vom întâlni iar, dragule. Ai să mă recunoşti atunci?*" Tragică interogaţie şi fără răspuns; în Univers era târziu şi asfinţise steaua iubirii; şi totuşi, în romanul ei, Maitreyi Devi şi-a spus Amrita (în mit, băutura de nemurire, hărăzită celor care ajung în cer).

Note:
1. **hierofanie** = descoperire a sacrului.
2. **vălul Mayei** = concepţie potrivit căreia realitatea este iluzorie.
3. **Upanishade** = scriere sacră indiană.

TESTUL nr. 71

Demonstraţi într-o compoziţie-eseu, justeţea următoarei opinii: "*Tehnica epică este, dimpotrivă, complicată în nuvela «**La ţigănci**», indiscutabil o capodoperă a fantasticului românesc*"(Eugen Simion).

Cerinţe:

I. Integraţi nuvela "***La ţigănci***" în contextul prozei fantastice eliadeşti.

II. Caracterizaţi tehnica autorului în realizarea acestei nuvele:
   a) Interferenţa planurilor profan/sacru şi real/fantastic;
   b) Notele specifice ale fantasticului eliadesc.

III. Demonstraţi că nuvela "***La ţigănci***" de Mircea Eliade, este "*o capodoperă a fantasticului românesc*".

REZOLVARE:

I. Publicată în 1969, în volumul "*La ţigănci şi alte povestiri*" (după ce apăruse, la Paris, în 1959), nuvela intitulată "*La ţigănci*"

149

PAGINĂ LIPSĂ

FILLER CA SĂ SE PĂSTREZE
ORDINEA PAGINILOR

150

PAGINĂ LIPSĂ

151

PAGINĂ LIPSĂ

152

PAGINĂ LIPSĂ

reperele spațiului profan în care trăise; de aici, rătăcirea sufletului prin niște locuri care nu-l mai primesc: din tramvai este invitat să coboare, deoarece banii lui erau scoși din uz, doamna Voitinovici plecase, Otilia se măritase, propria casă (închisă și ferecată) este locuită de altcineva.

Singurul om dispus să-l ajute este birjarul-dricar care îl invită în trăsură (o altă luntre a lui Caron), adică îi recuperează sufletul rătăcitor și i-l restituie iadului.

Drumul trece pe lângă o biserică (unde fusese o înmormântare) și în curtea căreia înflorise "regina nopții" (floare al cărei nume sugerează întunericul); birjarul evocă mereu imagini mortuare (caii îmbrăcați în negru, dricul, florile funebre) până când trăsura ajunge la țigănci.

De data aceasta, baba dormea: Cerberul nu mai avea ce păzi, căci în bordei rămăsese numai nemțoaica — mereu trează și așteptându-și iubitul; probabil celelalte "fete" (suflete) trecuseră în Purgatoriu (cel de al doilea spațiu pomenit de Dante în *Divina Comedie*).

Acum, baba îl numește "muzicant" pe Orfeul care-și pierduse partiturile (adică își încheiase misiunea pe pământ) și coborâse, ca și în mit, în Infern, ca să-și recupereze iubita (pe Hildegard/Euridice).

Trecând de ușa a șaptea - indicată de babă (cifră care trimite la numărul zilelor creației divine), Gavrilescu nu-și mai poate recrea iubirea pământeană; Hildegard este găsită mult mai departe, și-l ia în stăpânire pe cel pe care-l chemase, mereu, din moarte.

Ea îl va conduce spre aceeași trăsură, mirată de incapacitatea lui Gavrilescu de a înțelege că a murit; în trăsură, cei doi redevin tineri, pentru a putea să ajungă astfel la ultimul stadiu al drumului — nunta în Paradis[1].

Note:
Unul dintre romanele lui Mircea Eliade este intitulat "*Nuntă în cer*".

TESTUL nr. 74

Se dă fragmentul:

"*Apoi, cuminte, fără grabă, începu să înainteze. Ajuns în stația următoare, își scoase haina și se pregăti să aștepte, când îl lovi deodată mirosul amărui al frunzelor de nuc strivite între degete. Întoarse capul și privi în jurul lui. Era singur. Cât putea vedea cu*

ochii, trotuarul era pustiu. Nu îndrăznea să privească cerul, dar simțea deasupra capului aceeași lumină albă, incandescentă, orbitoare și simțea văpaia fierbinte a străzii lovindu-l peste gură, peste obraji. Porni atunci la drum, resemnat, cu haina sub braț, cu pălăria trasă apăsat pe frunte. Când zări de departe umbra deasă a nucilor, simți cum începe să i se bată inima și grăbi ușor pasul. Aproape ajunsese când auzi tramvaiul gemând metalic în urma lui. Se opri și-l salută lung cu pălăria. "Prea târziu! exclamă. Prea târziu!" (...) Atâția ani trecuse cu tramvaiul prin fața acestei grădini, fără să aibă o singură dată curiozitatea să se coboare și să-o privească îndeaproape (...) Și deodată se trezi în fața porții, și acolo, parcă ascunsă de mult, pândindu-l, îi ieși în față o fată tânără, frumoasă și foarte oacheșă, cu salbă și cercei mari de aur."

(Mircea Eliade: *"La țigănci"*).

Cerințe:

1. Stabiliți rolul și locul acestui fragment, în nuvelă.
2. Explicați semnificația construcției: *"Era singur"*.
3. Comentați simbolurile textului.

REZOLVARE:

1. Fragmentul de mai sus se află la întretăierea a câte două planuri opuse: real/ireal, viață/moarte, durată/eternitate. Mai simplu spus, aici este evocat momentul în care Gavrilescu (lovit în cap de căldură ca și enigmaticul colonel Lawrance), trece din viață în moarte.

Așteptând cel de al doilea tramvai (care urma să-l ducă iar în strada Preoteselor, poate pentru a-și desăvârși purificarea), profesorul nu mai are vreme; lumina albă (pe care se spune că o văd muribunzii), îl va conduce spre primul "popas" al itinerariului său de după moarte: Infernul.

În fața zidului de piatră, Gavrilescu este cuprins de tristețe, pentru că niciodată până atunci nu simțise chemarea acestui spațiu.

2. Aceste cuvinte relevă singurătatea omului în fața morții.

3. Cel dintâi simbol al fragmentului ar putea fi tramvaiul (semnificând realitatea). De această noțiune ar putea fi legată și metafora vieții ca drum; cuvintele pe care le rostește Gavrilescu, atunci când pierde tramvaiul (*"Prea târziu!"*) semnifică ieșirea din timpul curgător.

Un alt simbol este grădina țigăncilor (sugerând intrarea în

"răcoarea" "nefirească" a morții).

În sfârșit, fata *"parcă ascunsă de mult"* în umbra porții și *"pândindu-l"* poate avea semnificația destinului de muritor al omului.

VASILE VOICULESCU: "LOSTRITA".

TESTUL nr. 75

Alcătuiți o compunere pe tema: "Sensuri mitice în povestirea *«Lostrița»* de V. Voiculescu". Veți avea în vedere:

I. Caracterizarea generală a prozei lui V. Voiculescu.

II. Subiectul povestirii; sensuri simbolice.

III. Sensuri mitice în "***Lostrița***".

REZOLVARE:

I.Caracterizare generală a prozei lui V. Voiculescu.

Apariția postumă (în 1966) a povestirilor lui V. Voiculescu (***Povestiri I-II*** cu o prefață de Vladimir Streinu) a constituit o surpriză, impunând un prozator "*perfect stăpân pe mijloacele sale și care nu datorează nimic poetului*" (N. Manolescu). Cele mai multe povestiri (incluse în volumele: ***Capul de zimbru, Ultimul Berevoi, Iubire magică***) au ca teme vânătoarea și pescuitul (ocupații primordiale ale omenirii); ele semnifică realități aparținând timpului mitic, autorul fiind interesat de eresuri, magie, simboluri, de lupta între elementul magic și cel rațional: "*Tema centrală a prozei lui Voiculescu este, în fapt, moartea lumii magice în brațele civilizației raționale*" (E. Simion). Cele mai bune sunt narațiunile fantastice în care planurile real și supranatural se întretaie, apare interferența dintre regnuri, animalul totemic[1], solomonarul, omul care s-a vândut Diavolului etc. (***Pescarul Amin, Lostrița, Schimnicul***).

II.***Lostrița*** (subiect, simboluri).

Apărută în volumul ***Iubire magică***, povestirea ***Lostrița*** are la bază mitul sirenelor.

La un prim nivel de lectură, povestirea ar putea fi rezumată astfel: în apele Bistriței se pripășise într-o vreme o lostriță (adică un pește) de o nemaivăzută frumusețe; pescari iscusiți și copilandri i-au căzut pradă, atrași de "*frumusețea-i fără împotrivire*"

După ce, ani în șir, lostrița și-a luat "dajdia", oamenii au

început să se păzească şi să fugă din calea ei; singur Aliman îi rămăsese credincios şi nu obosea în a-i pune momeli ca s-o pescuiască. Izbutise o dată s-o prindă în braţe, dar "*sălbăticiunea*" i-a scăpat, lăsându-i în carne "*o desmierdare ca un gust de departe al lostriţei*".

Flăcăul frumos şi voinic rămăsese ca vrăjit şi,căutând mereu lostriţa, "*se topea*" pe picioare. Toamna, odată cu apele care veneau "*tot mai negre şi mai umflate*", lostriţa a dispărut.

Întreaga iarnă, Aliman a săpat copci în ghiaţă "*ca să trimită puţin văzduh peştilor, care altfel mor acolo dedesubt, înăbuşiţi*; tânărul tânjeşte, însufleţindu-se numai la şezători când începeau "*poveştile cu lostriţa fermecată*".

Primăvara, lostriţa s-a arătat mai frumoasă ca oricând, "*unduind trupul cu ispite femeieşti în el*"; disperat, Aliman apelează la un vrăjitor, "*un fel de stăpân al apelor*" care i-a făurit o lostriţă de lemn şi l-a învăţat descântecul. La modul faustian, Aliman se leapădă de Dumnezeu şi-i dă drumul lostriţei de lemn în apă.

Nefiind însă un Iniţiat, un vrăjitor adevărat (care ar trebui să realizeze Creaţia, adică eliberarea fetei închise în lostriţă), Aliman stârneşte natura: a doua zi, Bistriţa se revarsă (într-un nou potop biblic), aducând "*sfărâmături în vale, cu case, oameni şi vite*". Pe un rest de plută se afla o fată care, adusă la mal, i-a zâmbit lui Aliman şi a cerut de mâncare.

Pentru că fata nu avea nume, Aliman i-a spus Ileana. Iubirea lor năvalnică ţine însă puţin, căci, într-o zi, vine din munte mama fetei care o ia acasă. Aliman o caută pretutindeni, dar fără succes. Târziu, acceptă să se însoare cu o fată din sat, dar în toiul nunţii este vestit că iar a apărut lostriţa. Hotărât s-o mănânce friptă, Aliman aleargă spre râu, dar este atras în apele care s-au pecetluit deasupra lui pentru totdeauna.

III. Sensuri mitice.

a) Mitul iubirii imposibile are la bază situarea fiecăruia dintre cei doi protagonişti într-o altă ordine existenţială: Aliman aparţine timpului-curgere care aduce devenirea şi moartea: el face parte dintre "*rândurile de copilandri care crescuseră flăcăi*" şi tot el trăieşte, la modul acut, rotaţia anotimpurilor.

Lostriţa (caracterizată prin termeni ca: "*vrăjită*", "*mrejele fermecătoarei*", "*lostriţa fermecată*" ori *lostriţa din poveste*) apare ca un personaj fabulos din basme, de la începutul lumii.

Tot la basm trimite şi numele de Ileana (pe care i l-a dat flăcăul

fetei) ca și magia inexplicabilă pe care această ființă o exercită asupra lui: *"toți vedeau și îi băteau capul că-l vrăjise lostrița blestemată și curând are să-i facă de petrecanie"*. Ambiguitatea lostriță-femeie scoate și mai mult în evidență apartenența ei la un timp etern, fata care este adusă pe o rămășiță de arcă, prezintă trăsături neomenești, de parcă eliberarea zânei din lostriță n-ar fi fost completă; ea vine de la izvoarele Bistriței aurii (adică din timpul zero al râului heraclitic), iar mama o ceartă pentru că și-a părăsit *"avuțiile"* (adică eternitatea) și s-a lipit *"de sărăcia și neamul prost al oamenilor de aici"* (ceea ce ar fi însemnat nesăbuința de a pierde condiția superioară, privilegiată).

Când Aliman o caută, află de la un bătrân *"trecut de suta de ani"* că Bistricencele erau în sat pe vremea copilăriei lui, de parcă ar fi posedat secretul tinereții veșnice.

În final, când Aliman (cu nuntașii după el) se apropie de lostrița lungită pe nisip, chipul îi era *"luminat de o bucurie nefirească, de parcă ar fi fost o așteptată întoarcere"*; cuvintele lui: *"Iată, vin!"* îl caracterizează ca pe un însetat de eternitate care i se reiterează mormântului translucid (sugestie a conservării); imaginea în care Aliman ține lostrița în brațe sugerează că iubirea lor s-a împlinit în Eternitate.

b) Mitul lui Faust: Într-o altă accepție, lostrița este "o nagodă" rânduită pe Bistrița de Necuratul; este *"peștele naibei"* care *"crește de trei ori pe atât"* pentru a înșela pe cineva; se întrupează ca urmare a unei operații de magie (nu cumva vrăjitorul era însuși Diavolul?) și — fată fiind — râde în hohote (drăcește!) când aude de preot și de biserică. Și, oare, cum poate fi altfel, de vreme ce, în urmă cu un secol, satul le alungase cu pietre pe Bistricence și le dase foc casei *"pentru multele blestemății și răutăți ce săvârșeau cu ajutorul Satanei"*?

c) Mitul îndrăgostitului de ideal relevă mai multe fațete ale idealului: diavol sau zână, realitate sau iluzie, acesta se îndepărtează pe măsură ce căutătorul se apropie, pentru ca, în final, să-l ucidă.

Note:

1. **animal totemic** = animal considerat, de unele triburi, ca strămoș și protector și venerat ca atare.

TESTUL nr. 76

Se dă fragmentul:

"Într-o zi s-a hotărât. A plecat în sus, la un sat sălbatec de pe Neagra. Auzise el că acolo e un vraci bătrân, mare descântător de peşti; un fel de stăpân al apelor. A urcat cale de o zi şi a ajuns noaptea târziu. A nimerit casa, a bătut şi s-a rugat de găzduire. Vrăjitorul l-a primit şi l-a oprit de a mas chiar la el câteva zile. Ce i-o fi spus, ce l-a învăţat, cum l-a descântat, nu se ştie.

Aliman s-a întors acasă cu o lostriţă lucrată în lemn, aidoma de şuie şi frumoasă ca cea din Bistriţa. Vopsită la fel, cu aur şi argint, şi stropită cu picăţele galbene ruginii. Era alcătuită din două jumătăţi care se îmbucau una într-alta cu scoabe. În mijlocul gol al închipuirii, după ce a frecat-o peste tot cu laptii de lostriţă şi buruieni de apă, a ascuns un alt peştişor mai mic, tăiat dintr-un corn de cerb: ca să-i dea cumpăneală în apă şi s-o cârmuiască. Toate au fost vrăjite, descântate şi afierosite după străvechi noime şi îndreptare ale magiei pierdute şi uitate de ceilalţi. Şi într-un miez de noapte cu luna în pătrar poleind trupul gol al flăcăului, Aliman a intrat până în mijlocul râului cu peştele vrăjit în mână, a spus încet descântecul învăţat pe de rost, în care se lepăda de lumea lui Dumnezeu, şi a dat drumul păpuşii cu chip de lostriţă."

(V. Voiculescu: "*Lostriţa*").

Cerinţe:

I. Stabiliţi locul şi rolul acestui episod, în povestirea "*Lostriţa*" de V. Voiculescu.

II. Comentaţi fragmentul.

III. Selectaţi elementele mitice.

IV. Definiţi fantasticul voiculescian.

REZOLVARE:

I. În episodul selectat spre comentare, autorul narează o întâmplare de răscruce din destinul lui Aliman: momentul în care, ars de dorul lostriţei, el apelează la magie pentru a o dobândi.

II. Fragmentul ar putea fi împărţit în două secvenţe:

a) Vizita pe care Aliman i-o face unui bătrân vrăjitor şi pregătirea de către acesta din urmă a dublului lostriţei;

b) Săvârşirea actului magic de către Aliman (care se pune astfel în slujba puterilor obscure ale ladului).

a) Auzind că în munţi trăieşte un iscusit vrăjitor al apelor, tânărul îl caută în satul lui "*sălbatec*" (spaţiu neconvertit de

civilizație și, prin urmare, propice păstrării puterilor magiei *"pierdute și uitate de ceilalți"*).

Numit *"vraci"*, *"descântător de pești"* și *"vrăjitorul"*, bătrânul îi arată lui Aliman o "față" a sa – și anume cea care ține de eresuri și miraculosul păgân.

Cealaltă "față" este ascunsă, dar esențială: *"stăpân al apelor"* (în care se ascunde cel mai bine diavolul, cum aflăm din prolog), bătrânul este chiar Satana.

Actul de magie pe care el îl săvârșește ("însuflețirea" lostriței de lemn, frecată, în interior *"cu lapții de lostriță"*) este o creație întoarsă spre același spațiu malefic (*"și buruieni de apă"*) care va declanșa, ulterior, potopul și sosirea fetei – diavol.

b) Inițiat în cele câteva zile ale ședерii în casa vraciului, Aliman va săvârși, la rândul lui, un act de magie, într-o noapte *"cu luna în pătrar"* (știrbită).

Ritualul decurge conform inițierii (*"a spus încet descântecul învățat pe de rost"*), tânărul repetând gestul faustian al lepădării de *"lumea lui Dumnezeu"*.

Acest act va aduce nu doar declanșarea stihiilor, ci și sfârșitul lui Aliman în final: chemat de cel căruia îi vânduse propriul suflet, tânărul se va arunca în ape, ținând în brațe lostrița fermecată, lostrița–femeie, lostrița–diavol.

III. Mitul lui Faust (prelucrat de Goethe în poemul intitulat *"Faust"*) prezintă și unele deosebiri:

- mai întâi, pactul cu diavolul se datorează unor suferințe, Aliman fiind pedepsit pentru că a văzut lostrița, așa cum sunt pedepsiți feciorii care văd ielele dansând (un alt mit);
- în al doilea rând, dacă Faust se eliberează în momentul în care rostește: *"Clipă, rămâi! Ești atâta de frumoasă!"*, Aliman rămâne, până la urmă, legat de acest pact. Final mioritic (prin "nuntirea" cu lostrița) sau faustian?

IV. Fantastic de tip folcloric și magic.

TESTUL nr. 77

Comentați, pe o pagină, următorul fragment:

"Era frumoasă, cu chipul poate cam bucălat, șuie, cu trupul lung, mlădios și despicătura coapselor sus ca la buni înotători.

Flăcăul uitase dintr-o dată de lostriță și de vrăji. Ținea fata în brațe, și dulcea ei povară împlinea tot ce râvnise și jinduise nebunește până atunci. Ziua stăteau închiși în casă ori umblau

alintați prin păduri. Noaptea ieşeau la Bistrița, ținându-se de după gât. Se scăldau cu nesaț, goi amândoi, până îi prindeau zorii".
(Vasile Voiculescu: "*Lostrița*").

REZOLVARE:

Episodul de mai sus, prezintă iubirea furtunoasă dintre Aliman şi fata adusă de ape, a doua zi după săvârşirea descântecului.

Caracterizată prin cuvintele: "*Şi s-a încins între ei o dragoste cum nu se mai pomenise pe meleagurile acelea*", această idilă se situează la limita dintre lumea reală şi lumea faustiană, aparținând altor "meleaguri": în episodul plecării fetei (când aflăm că ea şi mama ei erau ajutate de Satana), înțelegem că pactul cu diavolul, încheiat de Aliman, începuse să dea roade.

Portretul fetei ("*Era frumoasă, cu chipul poate cam bucălat, şuie, cu trupul lung, mlădios şi despicătura coapselor sus ca la buni înotători*") sugerează că lostrița s-a întrupat în această fată; de alt fel, chiar în momentul sosirii pe plută, tânăra cu ochii "*mari, rotunzi, dar reci ca de sticlă*", căreia i se usucă hainele (ca solzii de peşte), confirmă interferența dintre lostriță şi această făptură umană. De aici, cuvintele: "*dulcea ei povară*" (care amintesc senzația trăită de Aliman, într-o zi, când, pentru o clipă, ținuse lostrița în brațe); şi tot de aici derivă sentimentul de împlinire ("*împlinea tot ce râvnise şi jinduise nebuneşte până atunci*") care-l stăpâneşte pe tânărul îndrăgostit.

Regimul dragostei celor doi fiind nocturn, spațiul propice acestei iubiri este apa Bistriței (acolo unde "*Necuratul rânduise de multă vreme o nagodă cu înfățişare de lostriță*").

TESTUL nr. 78

Caracterizați, într-un text de o pagină, specificul fantasticului în povestirea "***Lostrița***" de V. Voiculescu.

REZOLVARE:

Inclusă în volumul ***Iubire magică***, povestirea intitulată ***Lostrița*** relevă următoarele note specifice ale fantasticului:

1. Se situează între substratul magic al operei lui Sadoveanu şi fantasticul mitic al lui Mircea Eliade.

Astfel, realitățile prezentate în ***Lostrița*** sunt primordiale (apa, anotimpurile, stihiile naturii); pescuitul (atât de mult evocat de Sadoveanu) este una dintre primele ocupații ale omenirii. Lumea voiculesciană este, de asemenea, ancorată în eresuri şi practici

magice care vin din negura timpului, ca şi lumea înfăţişată de Sadoveanu; concret, atunci când Aliman aruncă în apă lostriţa de lemn,el realizează o operaţie de magie.

De Mircea Eliade, Voiculescu se apropie prin folosirea mitului; în plus, ambiguitatea lostriţă-femeie, fată-lostriţă, lostriţă-diavol, fată-diavol şi lostriţă-poveste, constituie note specific voiculesciene.

Tot în vecinătatea lui Mircea Eliade se află caracterul erudit al fantasticului, momentul în care Aliman se leapădă de Dumnezeu, fiind un pact cu diavolul, care aminteşte de *Faust* al lui Goethe.

2. Ca şi în nuvelele lui Mircea Eliade, în ***Lostriţa***, un om obişnuit intră într-un şir de întâmplări neobişnuite; chiar tema acestei naraţiuni (iubirea unui om pentru un peşte) ţine de fantastic.

Voiculescu nu tratează însă relaţia dintre sacru şi profan, ieşirea din timp, geografia sacră, "ruptura de nivel"-motive tipic eliadeşti.

3. Naraţiunea ***Lostriţa*** este alcătuită dintr-un prolog, o relatare a faptelor (care explică prologul), un final deschis şi un epilog.

Fantasticul este observabil în toate secvenţele textului.

Astfel, în prolog se vorbeşte despre diavolii bălţilor, lostriţa fiind, probabil, chiar unul dintre aceştia. Ea este "*vrăjită*", ademeneşte, în adâncuri, pescari iscusiţi şi îi scoate din minţi pe flăcăi. Vrăjitorul este un duh demonic al apelor, iar puterile care stârnesc natura sunt, evident, diavoleşti; apoi, lostriţa-demon se întrupează în fata-demon, punând stăpânire, în această nouă ipostază pe sufletul lui Aliman.

Finalul este deschis: el poate constitui o unire, în eternitate, între flăcău şi lostriţă, dar se poate ca diavolul să-i fi luat sufletul, în virtutea pactului încheiat anterior.

4. Prezenţa diavolului, a vrăjitoriei, a fabulosului denotă că ***Lostriţa*** se apropie de fantasticul folcloric.

MARIN PREDA: "MOROMEŢII" (I, II)

TESTUL nr. 79

Demonstraţi, într-o compoziţie-eseu, justeţea următoarei opinii: "*Judecat în ansamblu, «**Moromeţii**» e un mare roman prin originalitatea, întâi, a tipologiei şi profunzimea creaţiei*". (Eugen Simion)

Cerinţe:

I. Caracterizaţi particularităţile structurii compoziţionale a fiecăruia dintre cele două volume.

II. Povestiți acțiunea.

III. Demonstrați că tipologia țărănească a lui Marin Preda este originală.

a) Imaginea lui Ilie Moromete.

b) Tabloul vieții satului în două perioade istorice distincte; tipologia moromețiană.

REZOLVARE:

I. Romanul "***Moromeții***" scris de **Marin Preda** (1922-1980) constituie o operă de referință nu numai în proza autorului menționat, ci și în întreaga noastră literatură de inspirație rurală; chiar și după ce a apărut "*Cel mai iubit dintre pământeni*" (1980) – considerat a fi "roman total" – numele scriitorului a rămas legat de atmosfera, psihologia și gândirea moromețiană.

"***Moromeții***" este alcătuit din două volume (publicate în 1955, respectiv 1967) și constituie o monografie a vieții satului românesc din Câmpia Dunării, înfățișat în două perioade distincte: anul 1936, când *"timpul era foarte răbdător cu oamenii"* (vol. I) și, respectiv, perioada de după 1950, când colectivizarea aduce dispariția clasei țăranilor proprietari de pământ (vol. al II-lea).

Volumul I, alcătuit din trei părți, este pus sub semnul acelui timp tolerant, mereu egal cu el însuși. În consecință, o mare parte a acestei cărți prezintă întâmplări petrecute de sâmbătă seara și până duminică după amiază, în familia lui Ilie Moromete și în satul Siliștea-Gumești: cina, tăierea salcâmului, adunarea țăranilor din poiana lui Iocan, pregătirea premilitară, încasarea impozitelor, serbarea de sfârșit de an.

Ultima parte evocă un moment arhetipal în existența satului *"scăldat în lumina eternă a zilei de vară"*: secerișul. Acum se vor petrece schimbări importante în viața familiei Moromete (ruptă în două prin plecarea la București a băieților mai mari), dar și în viața satului (peste care se va năpusti istoria cu evenimentele ei dure): *"Trei ani mai târziu, izbucnea cel de-al doilea război mondial. Timpul nu mai avea răbdare"*.

Volumul al II-lea (alcătuit din cinci părți) este mai dens, iar ritmul epic se schimbă; acum, viața satului iese din vechile tipare și întâmplări neașteptate invadează existența țăranului.

În concordanță cu realitatea prezentată, narațiunea se complică, personajele vechi apar micșorate, în timp ce altele noi (lipsite de strălucire) le iau locul, iar fraza grăbită denotă înstrăinarea

autorului față de această lume.

În primul volum, acțiunea este concentrată în jurul lui Ilie Moromete; în cel de al doilea, întâmplările antrenează o colectivitate (satul) simbolică pentru drama existențială a întregii țărănimi. Unitatea celor două volume este asigurată prin prezența familiei Moromete (urmărită astfel de-a lungul a peste douăzeci de ani, până după moartea ultimului țăran autentic – Ilie Moromete).

II. Acțiunea primului volum începe într-o seară de vară, când numeroasa familie a lui Ilie Moromete se întoarce de la câmp. Astfel, încă din expoziţiune, membrii acestei familii țărăneşti (care se va afla în centrul acțiunii) sunt prezentați în câteva imagini memorabile:

"*Familia Moromete se întorsese mai devreme de la câmp. Cât ajunseseră acasă, Paraschiv, cel mai mare dintre copii, se dăduse jos din căruță, lăsase pe alții să deshame şi să dea jos uneltele, iar el întinsese pe prispă o haină veche şi se culcase peste ea gemând. La fel făcuse şi al doilea fiu, Nilă; intrase în casă şi după ce se aruncase într-un pat începuse şi el să geamă, dar mai tare ca fratele său, ca şi când ar fi fost bolnav. Al treilea băiat, Achim se furişase în grajdul cailor, se trântise în iesle, să nu-l mai găsească nimeni, iar cele două fete, Tita şi Ilinca, plecaseră repede la gârlă să se scalde.*

Rămas singur în mijlocul bătăturii, Moromete, tatăl, trăsese căruța sub umbra mare a celor doi salcâmi de lângă poarta grădinii şi acum ieşise şi el la drum cu țigarea în gură".

În ultima secvență a textului, pot fi observate două imagini care vor deveni simbolice: cea a tatălui "*rămas singur*" (fapt care sugerează înstrăinarea sa existențială) şi cea a aceluiaşi Moromete stând în fața porții, pe podişcă ("lojă" din care priveşte superior "spectacolul" lumii).

Cel dintâi moment care adună familia (alcătuită din două ramuri unite prin tată) este cina. Gest ritualic, păstrat neschimbat de sute de ani, cina țărănească are un caracter solemn şi aproape sacru.

De data aceasta însă, dincolo de momentul în sine (care ține de o ordine străveche), cina relevă şi relațiile din sânul familiei: neînțelegerile dintre cei trei băieți proveniți din prima căsătorie (Paraschiv, Nilă şi Achim) şi frații lor după tată (Tita, Ilinca şi Niculae); lipsa de respect a celor dintâi față de mama lor vitregă, Catrina; poziția autoritară a tatălui (nevoit să fie dur pentru a

menține unitatea familiei); nemulțumirile mezinului Niculae (trimis, în fiecare zi, să pască oile, deși lui îi era drag să învețe). Tot acum se prefigurează și cele două drame existențiale pe care le va trăi, apoi, la modul acut, Ilie Moromete: drama pământului și cea a paternității. Având datorii la bancă și impozite de plătit, Moromete acceptă să-i vândă vecinului său Tudor Bălosu, salcâmul din fundul grădinii, arbore care făcea parte din existența afectivă a familiei, ca și când ar fi avut suflet.

Tăierea salcâmului, săvârșită duminică în zori, în timp ce, în cimitir, femeile își plângeau morții, capătă accente tragice: în liniștea de început de lume care urmează prăbușirii, Universul rămâne sărăcit, micșorat și gol.

Cum nici banii luați pe salcâm nu pot acoperi datoriile lui Moromete, băieții din prima căsătorie (sfătuiți de mătușa lor Guica) îi propun tatălui un plan: urma ca Achim să plece la București, cu oile, și din vânzarea laptelui și a brânzei, să câștige banii necesari.

După multe discuții, Moromete acceptă, fără să bănuiască adevăratele intenții ale celor trei. Acestea vor ieși la iveală abia după seceriș, când Paraschiv și Nilă fură caii, o parte din zestrea fetelor și banii din ladă, luând și ei drumul spre Capitală.

Moromete rămâne cu cei trei copii din a doua căsătorie și mai sugrumat de datorii decât înainte; nevoit să vândă două loturi de pământ și o parte din grădină, el devine acum un alt om: drama paternității înșelate combinată cu drama pământului îl scot din starea bovarică pe care o trăise, readucându-l dur în realitate. La sfârșitul volumului I, din omul contemplativ, ironic și superior vesel nu mai rămâne decât un chip de lut ars, replică, peste veacuri, a Gânditorului de la Hamangia.

Cel de-al doilea plan al volumului I prezintă viața satului Siliștea-Gumești, în același interval reprezentativ de timp. Cele câteva întâmplări (citirea ziarului, pregătirea premilitară, încasarea impozitului, serbarea de sfârșit de an, fuga Polinei cu Birică) sunt importante nu atât în sine, cât prin foirea de viață intensă care pulsează în spatele lor. Satul este (încă) o "vatră" a întregii lumi, în care viața curge lin, iar oamenii trăiesc, iubesc și mor apoi, lăsând locul altor generații.

Semnificativă pentru psihologia colectivă este scena citirii ziarului în poiana lui Iocan, (topos de excepție al literaturii noastre rurale).

Ca în fiecare duminică, țăranii se adună la fierăria lui Iocan, spre *"a face politică"*. Veselia, glumele acide, ironia la adresa evenimentelor vremii, denotă o existență relativ lipsită de griji, în care țăranul se consideră a fi centrul lumii. Este lipsit de importanță că acei țărani se numesc Cocoșilă, Dumitru lui Nae, Iordan (sau altfel), **pentru că ei toți sunt tipici și reprezintă natura moromețiană**.

S-ar putea observa că, în primul volum, acțiunea se desfășoară în cercuri largi, asemenea rotației planetelor; cel mai mic "cerc" fiind familia, în jurul ei se constituie a doua arie circulară reprezentând viața satului. În sfârșit, al treilea "cerc" (cel mai mare) reprezintă viața întregii țărănimi, simbolizată prin scena secerișului.

Acum, emoția cu care un țăran oarecare (simbolic) se pregătește să meargă la seceriș, ritualul (aproape sacru) al gustării primelor boabe și ulițele pustii în lumina albă a zilei, vin din veac.

În centrul tuturor acestor "cercuri" stă Ilie Moromete, *"țăran «absolut», trăind în convingerea că existența sa reprezintă lucrul cel mai însemnat din Univers ..."*(M. Iorgulescu).

<u>În volumul al II-lea</u>, în centrul acțiunii stă existența satului intrat, după al doilea război mondial, într-o epocă de disoluție a vechilor forme de viață. Semnele acestei schimbări se ivesc peste tot: schimbarea autorităților sătești, comisiile care se urcă în podurile țăranilor pentru a le lua grâul, jandarmul care le interzice siliștenilor să stea de vorbă unii cu alții, termenii de *"sabotor"* și *"dușman al poporului"* aplicați unor țărani condamnați la închisoare de către noile tribunale.

Peste toate, țăranii inteligenți, ironici și subtili din primul volum, citesc acum, pe la răspântii, lozinci stupide privind strângerea recoltei: *"Te-ai grăbit, ai câștigat, ai întârziat, ai pierdut"* (semnată I. V. Stalin).

Înscriși cu sau fără voie în gospodăria colectivă și rămânând fără vite și fără loturi (doar cu terenul de lângă casă), țăranii trăiesc o dramă mare cât istoria.

Al doilea plan al acestui volum se structurează în jurul familiei Moromete. Aflăm astfel, că Paraschiv, Achim și Nilă (stabiliți în București), fuseseră întâi măturători de stradă, abia după aceea încercând să-și croiască alte drumuri: Paraschiv devine sudor și muncește mult pentru a-și ridica o casă, dar se îmbolnăvește de tuberculoză și moare; Nilă este smuls de război, din postul lui de

portar la un bloc şi moare pe front; Achim îşi deschide o mică prăvălie, dar nici el nu trăieşte mai bine.

Tatăl face un drum la Bucureşti, înainte de război, încercând să-şi readucă feciorii acasă, dar aceştia refuză; aflând însă de intenţiile lui, Catrina îl părăseşte, lăsându-l doar cu Ilinca. Uneori, Moromete este vizitat de Niculae (devenit activist), dar discuţiile dintre ei adâncesc înstrăinarea care îi separă.

În final, bătrânul Moromete ajunge neputincios şi împuţinat de ani, ultimele lui cuvinte constituind o impresionantă sumă a vieţii: *"Domnule, eu totdeauna, am dus o viaţă independentă!"*

Romanul "***Morometii***" mai relevă şi obiceiuri ale satului (jocul căluşului, spălatul picioarelor, de Rusalii, ritualurile de înmormântare), constituind o frescă artistică a satului românesc din Câmpia Dunării.

Structura sa este cinematografică, iar relevarea reacţiilor sufleteşti ale personajelor îl încadrează în realismul psihologic.

III. Tipologia ţărănească a lui Marin Preda se deosebeşte profund de lumea rurală a altor scriitori (I. Slavici, L. Rebreanu, M. Sadoveanu).

a) Mai întâi, prin figura simbolică, mare cât veacurile a lui Ilie Moromete. Ţăran reflexiv (pentru care pământul constituie o condiţie a libertăţii interioare), inteligent, ironic, tăcut şi guraliv, având capacitatea de a recrea viaţa ca spectacol superior, Ilie Moromete nu seamănă cu nici un alt ţăran.

Impresionante sunt, mai ales, dimensiunile mitice ale personajului, Moromete reeditând, în lumea contemporană, mitul Străinului: "*Moromete este* străinul *lumii satului nostru*" (M. Bucur).

b) Ceilalţi ţărani, cu toată încadrarea lor în tipologii separate (Ţugurlan – un revoltat, Polina – o Vidră a satului, Catrina – o "buimacă" trăind între vis şi viaţă etc.) se aseamănă totuşi între ei: sunt inteligenţi, ironici, înclinaţi să privească partea frumoasă a vieţii şi chiar să se amuze, indiferent de împrejurări; chiar şi în volumul al II-lea, mulţi dintre ei îşi păstrează verticalitatea, rămânând fiecare "*un om care nu s-ar fi lăsat cu nici un chip, chiar cu preţul vieţii, să-i pună cineva piciorul în şale şi să-i rupă spinarea*".

TESTUL nr. 80

Demonstrați caracterul simetric al compoziției primului volum din romanul "***Morometii***" de Marin Preda.

REZOLVARE:

Caracterul simetric al compoziției primului volum din ***Morometii*** rezultă din:

1. Cele două fraze care încadrează volumul I şi pun întreaga acțiune sub semnul Timpului:"*În Câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de al doilea război mondial, se pare că timpul era foarte răbdător cu oamenii*" şi respectiv:"*timpul nu mai avea răbdare*".

2. Cele două imagini-simbol ale lui Ilie Moromete: prima, în care personajul stă pe stănoaga podiştei, iar fumul țigării lui se ridică în sus "*fără grabă şi fără scop*", asemeni timpului; cea de a doua (din final) reprezintă chipul aceluiaşi Moromete, dar modelat din humă arsă în foc: acum, fața trasă, fruntea gânditoare şi impresia că "*parcă era singur*" prevestesc singurătatea şi înstrăinarea existențială care vor urma.

3. Acțiunea primului volum se organizează în jurul unor scene-cheie: cina (reprezentativă pentru viața familiei), citirea ziarului în poiana lui Iocan (simbolizând viața tihnită a comunității săteşti) şi secerişul (simbolizând întreaga existență țărănească).

4. Desfăşurarea lentă a întâmplărilor în primele aproape trei sferturi ale volumului I (prezentând viața satului de sâmbătă seara şi până duminică după amiază) şi precipitarea lor, în ultimul sfert (secerişul şi fuga la Bucureşti a celor trei băieți mai mari ai lui Ilie Moromete).

TESTUL nr. 81

Să se comenteze citatul: "*În Câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârşită răbdare; viața se scurgea aici fără conflicte mari*".

(Marin Preda: "*Morometii*").

REZOLVARE:

Volumul I al romanului ***Morometii*** de Marin Preda, este pus sub semnul Timpului: la început, acesta părea a fi calm şi îngăduitor, pentru ca în final, intrând într-o curgere tumultuoasă, să schimbe istoria şi destinele:"*Timpul nu mai avea răbdare*".

Textul propus spre a fi comentat, constituie începutul acestui roman de excepție; o fragmentare (necesară) a lui, trasează cele trei mari axe ale acțiunii: spațiul, timpul și oamenii.

1.Cuvintele:"*În Câmpia Dunării*" denumesc un topos cu largi deschideri spre existența rurală sempiternă, desfășurată în volute largi, asemeni rotației aștrilor; în primul volum, viața țăranilor din Siliștea-Gumești (și , prin extensie, din toată Câmpia Dunării), are ca simbol lumina mereu egală a soarelui de amiază.

2. Cuvintele:"*cu câțiva ani înaintea celui de al doilea război mondial*" fixează acțiunea într-un timp calendaristic (1936),ancorat în istorie. Nu peste multă vreme, războiul va năvăli brutal și în liniștea însorită a satului de câmpie, aducând schimbarea vechilor rânduieli: ***Morometii*** este romanul dispariției, de pe arena istoriei, a clasei țăranilor proprietari de pământ.

În volumul al doilea, tragismul acestei dispariții va fi simbolizat prin Ilie Moromete care devine Înstrăinatul literaturii noastre mai noi.

3. Cuvintele:"*timpul era foarte răbdător cu oamenii*" (accentuate în propoziția următoare), pun existența țărănească sub semnul marelui Timp; în interiorul lui, cina, secerișul, dansul călușului, nunta și înmormântarea constituie evenimente arhetipale.

Satul devine astfel o vatră a lumii, pe care ordinea morală, existența senină și absența răului, o transformă într-un spațiu de nemurire.

4. Expresia "*se pare*" sugerează ieșirea din acel timp mereu egal cu el însuși; caracterul iluzoriu al stabilității modului de viață rural va fi sugerat de tăierea salcâmului.

TESTUL nr. 82

Comentați semnificațiile textului de mai jos:

"*Cât ieșeau din iarnă și până aproape de sfântul Niculaie, Morometii mâncau în tindă la o masă joasă și rotundă, așezați în jurul ei pe niște scăunele cât palma. Fără să se știe când, copiii se așezaseră cu vremea unul lângă altul, după fire și neam. Cei trei frați vitregi, Paraschiv, Nilă și Achim, stăteau spre partea dinafară a tindei, ca și când ar fi fost gata în orice clipă să se scoale de la masă și să plece afară. De cealaltă parte a mesei, lângă vatră, jumătate întoarsă spre strachinile și oalele cu mâncare de pe foc, stătea întotdeauna Catrina Moromete, mama vitregă a celor trei frați, iar lângă ea îi avea pe ai ei, pe Niculae,*

pe Ilinca şi pe Tita, copii făcuţi cu Moromete (...)

Moromete stătea parcă deasupra tuturor. Locul lui era pragul celei de-a doua odăi, de pe care el stăpânea cu privirea pe fiecare."

(Marin Preda: "*Moromeţii*").

REZOLVARE:

Fragmentul de mai sus este plasat la începutul volumului I al romanului şi are mai multe semnificaţii:

- încadrează existenţa familiei într-un cod de viaţă ţărănesc, rămas acelaşi, indiferent de curgerea timpului;
- prevesteşte, prin aşezarea celor trei băieţi mai mari, viitoarea lor înstrăinare;
- stabileşte locul de pater[1] familias (pe care îl ascultă toţi) al lui Ilie Moromete;
- sugerează, prin masa prea mică, faptul că şi pământul (dacă li s-ar fi împărţit tuturor copiilor) ar fi fost neîndestulător;
- aruncă lumini de tablou sacru peste imaginea Tatălui.

Note:
1. pater = tată

TESTUL nr. 83

Demonstraţi complexitatea personajului Ilie Moromete, din romanul "*Moromeţii*" de Marin Preda.

REZOLVARE:

În centrul romanului stă Ilie Moromete – ţăranul care priveşte modul său de viaţă ca pe singurul posibil pentru că el garantează ordinea şi armonia universală ("*Cum să trăieşti dacă nu eşti liniştit?*"); satul morometian este un centru al lumii şi un spaţiu în care se realizează înaltul acord al Făpturii cu Universul. Ţăran "filosof" care meditează pe tema existenţei şi realizează momente unice de trăire interioară, Moromete priveşte viaţa ca pe un spectacol superior şi se amuză (Râde de bigotismul Catrinei, de lăcomia lui Paraschiv, pe care îl lasă să se ardă cu fasolea, de prostia unora din ţărani).

Ţăran "absolut" convins că existenţa lui reprezintă centrul Universului, disprețuitor faţă de tot ceea ce venea din afară şi nepăsător la înnoire, Moromete ignoră istoria care năvăleşte brutal şi în viaţa lui: Nilă moare pe front, lumea rurală intră într-o perioadă de prefaceri dramatice pe care bătrânul nu le poate

înțelege. Satul își pierde rolul de "vatră" a lumii, stabilitatea și echilibrul se dovedesc a fi iluzorii, comunitatea țărănească de tip vechi se destramă într-un ritm precipitat; "spectacolul" din ograda lui Iocan, de care personajul se bucurase cu inocență în volumul întâi, intră acum într-o zonă cenușie; satul devine parcă "*o groapă fără fund*", din care ies "*oameni noi*", iar Moromete trăiește o dramă a înstrăinării: "*Și dacă lumea e așa cum zic ei și nu așa cum zic eu, ce mai rămâne de făcut?*"

În volumul întâi, Moromete este și "actorul" care, în colocviile duminicale din poiana lui Iocan - topos aproape mitic din literatura română a ultimelor decenii, stârnește mirarea celorlalți țărani prin ușurința cu care "prinde" cuvintele din ziar și prin umorul lui seducător; în volumul al doilea, vechii prieteni au murit ori l-au părăsit, Catrina a plecat de teama întoarcerii băieților și, rămas fără auditoriu, bătrânul "actor" intră într-un con de umbră.

De fapt, toate manevrele lui Moromete (reacțiile lui derutante, un anume donquijotism, plăcerea disimulării, umorul) ascund cele două drame pe care le trăiește personajul: drama paternității și cea a pământului. În realitate, el îi iubește pe cei șase copii ai săi, dar își ascunde sentimentele pentru a-și păstra statutul de tată autoritar; serbarea școlară la care Niculae ia premiul întâi și, mai ales, drumul spre casă, când, pentru o clipă, cei doi se apropie, sunt edificatoare. Legănându-se în iluzia că oamenii sau, cel puțin copiii, îl înțeleg, Moromete se trezește brusc în fața altei realități: Paraschiv, Nilă și Achim fug la București, încurajați de Guica, iar tatăl este cuprins de un acut sentiment de singurătate existențială.

Plecarea băieților înseamnă și începutul destrămării gospodăriei: Moromete este obligat să vândă o parte din pământ și locul din spatele casei. Mutismul în care intră acesta echivalează, în fond, cu moartea ipostazei sale luminoase pentru a face loc, în volumul al doilea, alteia mai puțin strălucitoare.

Drama lui Moromete este aceea a contemplativității, a iluziilor înșelate; prin încăpățânarea cu care-și apără punctul de vedere și prin capacitatea de a crede în aceste iluzii, personajul devine măreț și deopotrivă tragic.

Ultimii ani sunt trăiți în tăcere și singurătate; moartea lui Ilie Moromete constituie una dintre cele mai frumoase pagini din literatura română.

PARTEA A DOUA

DRAMATURGIA

BOGDAN PETRICEICU HASDEU: "RAZVAN SI VIDRA"

TESTUL nr. 84

Comentați, într-o compunere, drama istorică "***Răzvan și Vidra***" de Bogdan Petriceicu Hasdeu, pornind de la următoarea aserțiune: *"«Răzvan și Vidra» este drama individului apăsat de prejudecata publică"*(G. Călinescu). Veți avea în vedere următoarele aspecte:

I. Structura compozițională și subiectul dramei; conflicte.

II. Imaginea personajului Răzvan.

REZOLVARE:

$I_{a)}$ Personalitate complexă, de o frapantă originalitate, situată prin enciclopedismul său în descendența lui D. Cantemir și I. Heliade Rădulescu, **Bogdan Petriceicu Hasdeu** (1838-1907) a fost caracterizat de către G. Călinescu drept *"un geniu universal"*. În Hasdeu spiritul autohton s-a întrupat întru universalitate printr-o neistovită aspirație spre totalitate și monumental: chiar neterminate, marile sale proiecte copleșesc prin enciclopedismul uriaș, aproape înfricoșător și prin drumurile pe care le deschid în istorie, filologie, folcloristică, literatură.

Pe lângă monumentalele lucrări: ***"Etimologicum Magnum Romaniae", "Ioan Vodă cel Cumplit"*** sau ***"Istoria critică a românilor",*** geniul creator al lui Hasdeu s-a manifestat și în literatură. Astfel, în lirică, autorul s-a caracterizat ca un reprezentant al Sturm und Drang-ului românesc, *"un poet al durerii crude și al deznădejdii"* (T. Vianu); în epică, îmbină comicul cu sarcasmul (nuvela "***Duduca Mamuca***") sau pune în discuție ideea de destin (romanul "***Ursita***"); în dramaturgie, talentul său se manifestă inegal, dar și-a dat măsura în drama istorică "***Răzvan și Vidra***".

$I_{b)}$ Apărută în 1867 și inspirată dintr-o scriere a lui Bălcescu, "*Răzvan și Vidra*" este o dramă istorică în versuri, ale cărei calități trebuie căutate în: (1) conflictul condus cu artă (în care personajele sunt atrase pe rând); (2) imaginea personajului principal (simbol al omului care suferă din pricina unor prejudecăți) și (3) forța personajului feminin.

Drama este alcătuită din cinci cânturi ale căror titluri sunt sugestive pentru acțiunea din fiecare cânt; patru dintre ele (I, II, III și V) au câte un motto (de asemenea sugestiv).

În Cântul I intitulat "***Un rob pentru un galben***", acțiunea se petrece într-o piață din Iași (pe atunci, capitală a Moldovei), în timpul domniei lui Petru Vodă.

Tănase (un țăran ajuns cerșetor, din pricină că vecinii, "*din rea pizmă*" i-au luat pământul), îi cere boierului Sbierea, "*un bănuț*", dar este refuzat; tot atunci însă zgârcitul își pierde punga pe care o găsește un țigan dezrobit – Răzvan. Milos, acesta i-o oferă lui Tănase, dar cerșetorul își păstrează un singur galben, nu fără a-și exprima rușinea de a primi pomană de la un țigan.

Se conturează astfel conflictul interior (născut în sufletul unui om care are conștiința calităților sale), suferința pe care personajul o trăiește din pricina originii sale. Această suferință se va converti într-un conflict exterior ai cărui termeni sunt inegali: Răzvan și lumea:

"*Lumea-și bate joc de mine! Râde lumea de Răzvan! ... / O să râz și eu de lume!... Da, vom râde fiecare: / Ea de mine cu trufie, eu de dânsa cu turbare! ...*"

Deocamdată, "lumea" fiind reprezentată de Petru Vodă, Răzvan lipește pe un stâlp, un pamflet scris de el însuși la adresa voievodului. Prins de vătaful Bașotă, Răzvan este condamnat la spânzurare, dar "salvat" de Sbierea care îl ia rob (pentru galbenul dat lui Tănase). Osândit de prejudecata publică (așa cum afirma Călinescu), Răzvan este osândit și de labilitatea legilor țării, pierzându-și libertatea.

Cântul al II-lea – intitulat "***Răzbunarea***" va dezvolta încă un moment al conflictului dintre personaj și lume: de data aceasta, acțiunea se petrece în Codrii Orheiului, unde Răzvan (evadat din robie) devenise căpetenie de haiduci.

Într-una din zile, boierul Ganea le cere haiducilor s-o răpească, pentru el, pe frumoasa Vidra, nepoata lui Moțoc.

Momentul aducerii acesteia coincide cu o nouă apariție a lui Sbierea (prins de haiduci și adus în fața căpeteniei lor). Acum, Răzvan își schimbă atitudinea în "războiul" lui cu lumea, dăruindu-i, generos, viața fostului său stăpân:

"*Răzvan te-avusese-n palmă, și numai c-un semn de mână*
Ar fi putut să te facă praf, pulbere și țărână...
Totuși, uite! Nu-ți lipsește nici un fir din perii tăi ...

Să trăiască codrul verde! ... Pleacă slobod unde vrei ..."

Impresionată, Vidra va decide să rămână alături de acest om adus de soartă, contribuind, ulterior, ea însăşi la mărirea şi căderea lui Răzvan.

În Cântul al III-lea - "***Nepoata lui Moţoc***" acţiunea este plasată într-o tabără militară poloneză, în apropiere de Rusia. Ajuns ofiţer în oastea polonă, alături de vechii săi tovarăşi de haiducie –Răzaşul şi Vulpoi, Răzvan are nostalgia plaiurilor natale. Alături de el se află însă ambiţioasa Vidra care-i sădeşte în suflet dorul de mărire:

"*Setea de-a merge-nainte ... Iată ceea ce-ţi lipseşte,*
Acea sete care frige şi-ngheaţă inima mea!
Dar trebui s-o aibi, Răzvane! Eu voiesc, ş-o vei avea ..."

Stăruinţa ei dă roade, astfel încât, în Cântul IV – "***Încă un pas***" – Răzvan simte gustul puterii.

Invitat în Moldova, de către noul domnitor –Aron Vodă – Răzvan acceptă, cu bucurie funcţia de hatman, care i-ar fi adus la picioare "lumea" (aflată în "război" cu el, din pricina originii ţigăneşti); nemulţumită este tot Vidra care-l îndeamnă să facă "*încă un pas*" şi să ia tronul.

Cântul V – "***Mărirea***" evocă tocmai acest "pas": organizând răscoala contra lui Aron Vodă, Răzvan se înscăunează ca domnitor şi primeşte ofrandele mulţimii. Încă o dată, destinul său se intersectează cu acela al lui Sbierea, care trădează, deschizându-le polonezilor porţile cetăţii de scaun.

În luptă, Răzvan este rănit de moarte, iar ultimele lui cuvinte (rostite alături de leşul lui Sbierea) constituie o concluzie filosofică pe tema "Fortuna labilis":

"*... Pe-amândoi aci ne vezi*
Praf, pulbere şi cenuşă!...Nebuni ce din lăcomie,
El pentru-o biată lescaie, eu pentru-un ceas de mândrie,
Necruţând nemica-n lume, neştiind nemica sfânt,
Uitam că viaţa-i o punte dintre leagăn şi mormânt!"

II. Imaginea personajului principal este romantică şi domină întreaga operă; prin relevarea profundelor lui stări sufleteşti, "*Răzvan şi Vidra*" încetează de a mai fi o <u>dramă istorică</u>, devenind şi o <u>dramă psihologică</u>.

Încă din Cântul I, Răzvan apare ca un om deosebit: ştiutor de carte, talentat, generos, iubitor de libertate, stânjenit în realizarea dorinţelor sale de prejudecăţile rasiale ale lumii; "războiul" pe care i-l va declara acesteia este un act de mândrie, dar conştiinţa originii

sale nu-l va părăsi până în clipa morții: "*Țigan!... Țigan! ... Apă ...! Apă! ...*" vor fi ultimele lui cuvinte.

Întâlnirea cu Vidra îi va oferi prilejul de a se scutura de acest blestem și de a-și crea o nouă "identitate" (cel puțin în iluzie):

"*De nu iubeam o femeie cu o inimă semeață*
N-aș fi găsit în războaie un nume ș-o nouă viață!..."

În slujba acestei noi "identități", Răzvan pune și celelalte calități ale sale (vitejia, curajul, bărbăția, loialitatea).

Totuși, sentimentul de a fi apăsat de prejudecata publică nu se stinsese; în aceşti termeni, hotărârea de a deveni domn îşi are suportul nu numai în dominația pe care Vidra o exercită asupra lui, ci și în dorința de a-și subjuga lumea:

"*O, nepoata lui Moțoc!*
Sufletul meu fără tine n-ar fi cunoscut deloc
Astă simțire ciudată, ce-l îndeamnă să dorească
Jos la picioarele sale toată lumea să-l privească!..."

În termenii mitului, Răzvan este Străinul chiar și în propria țară, iar trădarea lui Aron Vodă ("*un Vodă cum se cade*") îi accentuează acestă condiție. Și, tot în termenii aceluiași mit, sfârșitul nu se putea rezolva decât în moarte.

TESTUL nr. 85

Demonstrați că opera "**Răzvan și Vidra**" este o dramă romantică.

REZOLVARE:

Opera literară "**Răzvan și Vidra**" de Bogdan Petriceicu Hasdeu este o dramă romantică.

a) Ca specie literară, este o dramă, întrucât a fost scrisă pentru a fi reprezentată pe scenă, acțiunea se țese în jurul unor conflicte puternice, iar deznodământul este grav; modul de expunere este dialogul, autorul aflându-se în afara acțiunii (prezent fiind doar prin indicațiile de regie).

b) Încadrarea acestei drame în curentul romantic se poate motiva prin mai multe caracteristici:

- sursa de inspirație o constituie istoria, cu evenimentele ei neobișnuite (înlocuirea unor domnitori, lupte, trădări) și cu modificările pe care le comportă destinul unor personaje;
- personajele de excepție: Răzvan este apăsat de prejudecata originii sale, are un temperament înfocat, generos, puternic, dar și

labil (în fața Vidrei); la rândul ei, nepoata lui Moțoc este frumoasă, energică, ambițioasă, visătoare de mărire;

- destinul personajelor principale (alcătuit din mărire și decădere);
- antitezele; (Răzvan/Sbierea);
- culoarea de epocă;
- specia literară (drama fiind proprie romantismului);
- conflictele puternice.

Prin toate aceste calități, drama istorică "*Răzvan și Vidra*" de Bogdan Petriceicu Hasdeu, rămâne o lucrare de referință în literatura română.

ION LUCA CARAGIALE: "O SCRISOARE PIERDUTA".

TESTUL nr. 86

Comentați, într-o compunere, comedia "***O scrisoare pierdută***" de Ion Luca Caragiale, pornind de la următoarea opinie: "*Cele mai recente interpretări ale acestei opere au subliniat realitatea și importanța procesului convertirii comicului în tragic, prin factura originală, aparte, a râsului caragialean care este un comic fără ieșire*" (Mircea Tomuș). Veți dezvolta următorul plan de idei:

I. Structura, tema și particularitățile conflictului în comedia "*O scrisoare pierdută*" de Ion Luca Caragiale.

II. Definirea conceptului de "comic".

III. Modalități și particularități ale realizării comicului în lucrarea menționată.

REZOLVARE:

$I_{a)}$ **Ion Luca Caragiale** (1852-1912) a rămas, până astăzi, cel mai mare dramaturg din literatura română; explicația acestei perenități unice trebuie căutată în universalitatea situațiilor prezentate, în tipicitatea personajelor și în calitatea comicului: "*...comediile sale pun pe scenă câteva tipuri din viața noastră socială de astăzi și le dezvoltă cu semnele lor caracteristice, cu deprinderile lor, cu expresiile lor, cu tot aparatul înfățișării lor în situațiile anume alese de autor*" (Titu Maoirescu).

O privire de ansamblu asupra operei caragialene relevă prezența a două genuri literare, fiecare dintre acestea fiind reprezentat prin câteva specii literare bine delimitate:

1) Genul dramatic – însumând comediile (*"O noapte furtunoasă" – 1879, "Conul Leonida față cu reacțiunea" – 1880, "O scrisoare pierdută" – 1884* și *"D-ale carnavalului" – 1885*) și drama *"Năpasta" (1890)*.

2) Genul epic însumând nuvelele (*"O făclie de Paște", "În vreme de război", "Două loturi", "La hanul lui Mânjoală"* ș.a.) și schițele (volumul *"Momente și schițe" – 1901*).

Privită în integralitatea ei, opera lui Caragiale aparține curentului literar realismul (cu inserția unor elemente naturaliste în unele nuvele psihologice). Autorul ne oferă două viziuni asupra realității: una comică și critică (vizibilă în comedii și în schițe) și una gravă, uneori tragică (în drama "*Năpasta*" și în unele nuvele).

Astfel, o față a lui Ianus se întoarce spre cealaltă, masca tristă alunecă peste masca veselă, pentru că scriitorul vede "*enorm*" și simte "*monstruos*".

Studiate atent, cele două viziuni alcătuiesc o unitate: râsul din comedii ascunde o amărăciune născută din înțelegerea unei lumi care putea fi mai bună: comicul lui Caragiale se convertește în tragic.

$I_{b)}$ Alcătuită din patru acte cu o acțiune bine dozată în jurul conflictului, "***O scrisoare pierdută***" este o comedie de moravuri, a cărei temă o constituie viața publică și de familie a înaltei societăți române, în penultima decadă a secolului trecut.

Evoluția conflictului are, aparent, o linie simplă, crescând în intensitate până în momentul încăierării din actul al III-lea, pentru a se stinge în final, când cântecul fanfarei va acoperi tumultul luptei politice și va proclama victoria șantajului, ramolismentului și a prostiei fudule. Aceasta ar fi prima particularitate a conflictului.

Acțiunea fiind plasată "*În capitala unui județ de munte, în zilele noastre*", lipsa localizării geografice le conferă întâmplărilor caracter universal; tot așa, și conflictul se universalizează, iar numele lui ar putea fi: "Lupta pentru dobândirea puterii" (valabilă oriunde și oricând). Aceasta ar putea fi a doua particularitate a conflictului.

În cursul derulării întâmplărilor, pe măsură ce cad "vălurile" de pe "fața" personajelor, se mai relevă o particularitate a conflictului și anume – discrepanța dintre aparență și esență.

II. Comicul este o categorie estetică (reprezentând o modificare posibilă a frumosului); în sfera comicului intră acele situații, acte,

întâmplări, trăsături, nume, moduri de exprimare etc. care provoacă râsul.

În comedia "*O scrisoare pierdută*" de Ion Luca Caragiale, se întâlnesc mai multe feluri de comic: de limbaj, de moravuri, de caracter, de situație, de nume.

III. 1. Comicul de limbaj este realizat prin mai multe mijloace:

- nonsensurile din exprimarea unor personaje, care vădesc o gândire încâlcită, dar proclamată cu un aplomb ridicol. Așa este finalul discursului lui Farfuridi la adunarea electorală, așa sunt celebrele "*Industria română e admirabilă, e sublimă putem zice, dar lipsește cu desăvârșire*" (Cațavencu) și "*O semnăm, dar o dăm anonimă*" (Farfuridi).

- automatismele verbale care, de multe ori, reflectă caracterul personajelor: cuvântul "*curat*", cu sens aprobator, folosit mereu de servilul Pristanda, până la degenerarea lui în "*curat murdar*"; expresia "*Aveți puțintică răbdare*" (care va contrasta cu restul frazei "*că acuși îmi ies din țâțâni*") folosită adesea de vicleanul Trahanache și altele.

- truismele (de tipul "*Unde nu e moral, acolo e corupție*"...Trahanache).

- pronunțarea stâlcită a cuvintelor, care, în vorbirea peltică a lui Dandanache sugerează că "*alesul*" este căzut în mintea copiilor; aceeași trăsătură reliefează prostia lui Pristanda ("*famelie mare, renumerație mică*").

- asociațiile de termeni incompatibili ("*După lupte seculare care au durat treizeci de ani...*").

III.2. Comicul de caracter iese în evidență în atitudinile atât de diferite ale lui Cațavencu, legate de buclucașa scrisoare pierdută: îngâmfat și amenințător atâta timp cât posedă obiectul șantajului, el devine umil atunci când o pierde și conduce manifestația de simpatie în cinstea lui Dandanache.

Peste ultimele lui cuvinte ("*Iată binefacerile unui regim constituțional!*") remarca lui Pristanda ("*Curat constituțional!*") încheie, în mod magistral, comedia.

III.3. Comicul de moravuri. În această comedie, este vorba despre două scrisori pierdute: prima, adresată de Tipătescu Zoei, este găsită de Un cetățean turmentat și furată de la acesta de Cațavencu.

În jurul ei se va duce lupta între cele două grupări care susțin doi candidați: "*stâlpii județului*" sunt de partea ramolitului

Farfuridi, iar "*dăscălimea*"- de partea şantajistului demagog Caţavencu.

Din această luptă (în care se relevă: viclenia, minciuna, necinstea, ameninţarea, prostia fudulă, egoismul) iese învingător Agamiţă Dandanache (ales ca urmare a şantajului, prin folosirea altei "*scrisori pierdute*"). Toate vanităţile se sparg ca nişte baloane de săpun.

Autorul însuşi a caracterizat acest personaj ca fiind "*mai prost decât Farfuridi şi mai canalie decât Caţavencu*".

III. 4. Procedeul indicării caracterului personajului prin nume, a fost reliefat de către criticul literar Garabet Ibrăileanu, în studiul "*Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*".

Comicul de nume se realizează prin cel puţin două modalităţi:

a) Prin conţinutul noţional al unui substantiv comun devenit nume propriu:

Este, mai întâi, cazul termenului "*pristanda*" care, în unele zone ale ţării, este numele unui joc popular.

Devenit nume al poliţaiului din "*O scrisoare pierdută*", acesta ar putea sugera că personajul cu pricina "joacă" după cum i se cântă: îşi aprobă, fără rezerve, superiorul, încalcă legea fără complexe (dacă primeşte ordin), spionează prin oraş şi este gata să treacă de partea lui Caţavencu, dacă s-ar schimba "muzica" după care "joacă".

Acasă, Pristanda, "joacă" după cum îi "cântă" nevasta: "*Ghiţă, Ghiţă, pupă-l în bot şi-i papă tot*".

În aceeaşi categorie se încadrează Zaharia Trahanache, numele său sugerând putinţa de a fi uşor de modelat (*trahanaua* este o cocă moale). Este adevărat că "venerabilul" îşi modelează comportamentul în funcţie de interese, fiind manevrat de superiori, de Tipătescu şi, mai ales, de Zoe.

Mai interesant este, din acest punct de vedere, Agamiţă Dandanache: numele lui (provenit din cuvântul "*dandana*" – care înseamnă "bucluc", "încurcătură") este cât se poate de potrivit pentru a caracteriza răsturnarea de situaţii pe care o provoacă. De altfel, totul este încâlcit la acest om: mintea, cariera politică, noţiunile morale. Sufixul grecizant încurcă şi mai mult în caracterizarea unui om care se considera "*român imparţial*".

În sfârşit, un efect comic total se obţine din alăturarea acestui nume de prenumele Agamiţă (Agamemnon), cu sugestiile lui de vitejie.

b) Comicul obținut prin sonoritatea numelui ar putea fi ilustrat prin Nae Cațavencu, al cărui nume "*cu silabele lui stridente și cu conturul ridicol redă perfect pe demagogul latrans*". (G. Ibrăileanu).

III.5. Revenind la opinia critică din enunț, ne-am putea întreba: Cum se convertește comicul caragialean în tragic?

Răspunsul ar putea fi căutat tot în cuvintele "*Văd enorm și simt monstruos*" rostite de autor care vede, cu spaimă, cum lumea intră într-un proces de tranzlație, alunecând spre urât și spre grotesc: este situația din schița"*Vizită...*" în care Ionel "alunecă" de la imaginea unui "*copilaș*", a unui "*maioraș*", la imaginea finală a "*maiorului*", "*cu ochii pierduți și cu drăgălașa lui figură strâmbată*", îmbătrânit și contorsionat.

În comedia "***O scrisoare pierdută***", sub râsul enorm se ascunde o lume în care noțiunile morale pălesc, șantajul este ridicat la rang de lege, insuficiența intelectuală trece drept deșteptăciune, iar minciuna – drept sinceritate. Deasupra acestei lumi se ridică, emblematic, "Gagamiță" Dandanache.

Note:
1. întreaga operă a lui Caragiale;
2. **Ianus** = zeu care avea două fețe.

TESTUL nr. 87

Se dă textul:

"*Pristanda* (apărând în fund și făcând loc cu respect lui Cațavencu să treacă).

- *Poftiți, cocoane Nicule, poftiți* ...(umilit) *și zău, să pardonați, în considerația misiei mele care ordonă* (serios) *să fim scrofuloși la datorie. D-voastră știți mai bine ca mine ... așa e polițaiul: tată să-ți fie – trebuie să-l ridici? îl ridici! n-ai ce-i face! e misie. De aia* (foarte rugător) *mă rog să pardonați ...*

Cațavencu

- *Îmi pare rău, Ghiță, că mai stăruiești cu scuzele tale .. Adică noi nu știm cum merge poliția?* (sentențios) *Într-un stat constituțional un polițai nu e nici mai mult nici mai puțin decât un instrument!*

Pristanda

- *Curat instrument!*"

(Ion Luca Caragiale: "*O scrisoare pierdută*").

Cerințe:

1. Precizați locul acestui fragment în comedia menționată.
2. Comentați natura și mijloacele comicului.
3. Indicați două trăsături de caracter ale personajului Pristanda.
4. Motivați încadrarea acestei opere în specia literară comedia.

REZOLVARE:

1) Episodul selectat mai sus, face parte din actul II, scena VII și prezintă momentul în care Cațavencu este adus în casa prefectului Tipătescu, din ordinul acestuia.Scopul întrevederii fiind negocierea scrisorii de dragoste pierdute de Zoe, "capul județului" trece peste legile "statului constituțional", la fel cum face și Pristanda, ambii oferind imaginea "pe dos" a ideii de autoritate.

2) Cea mai importantă sursă a comicului este limbajul fiecăruia dintre cei doi protagoniști, un limbaj voit pretențios și nepotrivit cu momentul.

Comicul cel mai suculent provine din logoreea încâlcită a lui Pristanda, în care expresia "*să fim scrofuloşi la datorie*" relevă prostia polițaiului. Ea contrastează cu restul replicii care indică dorința de a folosi un limbaj "stilat" (cu termeni ca: *"misia", "să pardonați", "considerația"* etc.) Mai apare și un clișeu verbal ("*curat*").

3) Servilismul și prostia.

4) Lucrarea "***O scrisoare pierdută***" este o comedie, întrucât este o operă scrisă pentru a fi reprezentată pe scenă și are un conflict și o desfășurare care stârnesc râsul.

TESTUL nr. 88

Indicați, prin încercuire, răspunsul corect:

1. Comedia "*O scrisoare pierdută*" de Ion Luca Caragiale apare în anul:

a) 1879; b) 1880; c) 1884

2. Personajele acestei comedii sunt:

a) tipice; b) problematice; c) simbolice

REZOLVARE:

1 = c; 2 = a.

TESTUL nr. 89

Se dă textul:

Dandanache

- Cum îți spui, să nu m-aleg, puicusorule, nu merdzea ... Eu, familia mea, de la patuzsopt ... luptă, luptă si dă-i, si dă-i si luptă ... si eu mă-nțeledzi tocmai acuma să remâi pe dinafară ... fără coledzi! ... si cât p-ați, neicusorule, să nu m-aleg ...

Zoe

- Să nu te-alegi d-ta, cu meritele d-tale! Era peste putință ...

Tipătescu

- Peste putință ...

Dandanache

- Ei, uite asa, cu meritele mele, coniță, vezi! Era cât p-ați, dar stii, cât p-ați ... Întreabă-mă, neicusorule, să-ți spui: nu vrea comitetul țentral, si pațe: zițea că nu sunt marcant. Auzi, eu să nu fiu marcant ... Am avut noroc, mare noroc am avut. Să vedeți. Într-o seară ... ținevas – nu spui ține ... persoană însemnată ... da'becher – vine si zoacă la mine cărți ... si când pleacă îsi uită pardesiul la mine ... A doua zi, voi să-l îmbrac ...gândeam că-i al meu ... văz că nu-i al meu; îl caut prin buzunare si dau ... peste țe te gândesti?

Tipătescu

- Peste?

Dandanache (râzând)

- Peste o scrisorică."

(Ion Luca Caragiale: "*O scrisoare pierdută*").

Comentați acest episod, ținând cont de următoarele aspecte:

1. Locul şi rolul acestui text în comedia "*O scrisoare pierdută*" de Ion Luca Caragiale .
2. Mijloacele prin care sunt reliefate trăsăturile lui Dandanache.
3. Particularitățile de limbaj ale acestui personaj.
4. Atitudinea Zoei şi a lui Tipătescu.
5. Râsul satisfăcut al viitorului deputat.

REZOLVARE:

1. Episodul face parte din actul IV, scena III ale comediei "*O scrisoare pierdută*" de Ion Luca Caragiale şi explică "şansa" lui Dandanache de a deveni deputat.

Tot odată, episodul ar putea schimba perspectiva din care este

privit titlul (aici fiind vorba despre încă o scrisoare "pierdută").

2. În efuziunea lui senilă. Dandanache se laudă cu niște pretinse merite patriotice, dar fraza (goală de conținut, monotonă și redusă la cuvintele: "*luptă*" și "*dă-i*"), relevă lipsa acțiunii și pretențiile nejustificate.

Aflat în primejdie de a pierde locul de deputat, bătrânul dat în mintea copiilor este ajutat de întâmplare: găsește în buzunarul unei "*persoane însemnate*" (care-și uitase pardesiul acasă la Dandanache), o scrisoare de dragoste, pe care o va folosi ca obiect de șantaj.

3. Vorbirea peltică, sugerând regresiunea în copilărie; constrastul între această vorbire și indignarea lui Dandanache ("*Auzi, eu să nu fiu marcant ...*") este de un comic irezistibil.

4. Atitudinea gazdelor este prevenitoare și interesată.

5. Râsul satisfăcut al lui Dandanache este motivat de norocul pe care l-a avut, scrisoarea ("*scrisorică*") aducându-i mult râvnita alegere.

TESTUL nr. 90

Comentați, într-un eseu, comedia "***O scrisoare pierdută***" de Ion Luca Caragiale, pornind de la următoarea aserțiune:

"*Caragiale este cel mai mare creator de viață din întreaga noastră literatură. Și, într-un sens, este singurul creator, pentru că numai el singur, în toată literatura română, «face concurență stării civile»*" (Garabet Ibrăileanu).

Cerințe:

I. Explicați sensul expresiei "*creator de viață*".

II. Explicați semnificația conceptului de "realism".

III. Selectați și comentați elementele realiste ale comediei "*O scrisoare pierdută*" de Ion Luca Caragiale:

a) Veridicitatea și tipicitatea împrejurării evocate;

b) Caracterul intrigii și al momentului culminant.

c) Tipicitatea personajelor.

IV. Argumentați justețea cuvintelor: "*face concurență stării civile*".

REZOLVARE:

I. Fiecare creator de artă realizează un act demiurgic, printr-un "*joc secund*" (cum scria Ion Barbu) uneori la fel de pur ca și prima Creație.

În șirul acestora, Caragiale ocupă un loc aparte prin modul în care a exprimat, în fiecare situație sau în fiecare personaj al său, universalul și repetabilul.

Lumea pe care a creat-o genialul autor, este plină de oameni rezultați din însumarea unor trăsături colective; așa este, în proză, celebrul Mitică (sumă a tuturor bucureștenilor contaminați de un anume balcanism): volubil, nepăsător, reducând viața la un "moft", generos, zăpăcit, familiar cu omul de pe stradă, preocupat de destinul țării (pe care îl vede pesimist), comod, manierat etc.

Tot așa, în comedii, Caragiale a creat personaje tipice atât de vii, încât acestea ies din paginile cărții, devenind nume comune ("un Cațavencu", "un Dandanache" etc).

Pe bună dreptate, Ibrăileanu observă că autorul le-a dat drumul în lume personajelor sale, realizând o nouă Creație prin "*suflare de viață*".

II. Opera lui Caragiale se încadrează în **realism**. Curent literar și artistic, apărut în secolul al XIX-lea, ca reacție împotriva romantismului, realismul se caracterizează prin oglindirea veridică[1] și obiectivă a realității, cu toate aspectele ei (economice, sociale, politice etc.).

Personajul realist poate reprezenta o categorie umană sau socială (personaj tipic, așa cum se întâmplă în cazul lui Caragiale), dar poate reprezenta și un caz particular (un erou lucid, frământat, căutător al absolutului, egoist, bolnav, etc. etc.) așa cum se întâmplă în cazul romanului modern.

III. a) Comedia "*O scrisoare pierdută*" prezintă mai multe trăsături ale realismului; prima dintre acestea ar putea fi **veridicitatea și tipicitatea împrejurării evocate**.

Acțiunea se petrece în capitala unui județ de munte, în "*anul de grație 1883*", când lumea politică a respectivei urbe era antrenată în febra alegerilor. Lipsa localizării geografice și tipicitatea personajelor conferă acestei împrejurări un caracter universal.

Lupta pentru locul de deputat scindează partidul aflat la guvernare în două fracțiuni:

Din prima, fac parte: Ștefan Tipătescu, Zaharia Trahanache, Zoe Trahanache, Farfuridi, Brânzovenescu și polițaiul Pristanda, toți sprijinind candidatura avocatului Tache Farfuridi.

Din a doua grupare fac parte: Nae Cațavencu, Ionescu, Popescu și "dăscălimea", cel care râvnea locul menționat fiind Cațavencu.

În afara celor două fracțiuni se află Un cetățean turmentat –

simpaticul om dezorientat care nu ştie cu cine să voteze.

Funcţiile politice şi administrative pe care le au personajele (prefect, prezident, avocat, poliţai), relaţiile de familie, agitaţia creată în jurul scrisorii, respectarea ierarhiilor, limbajul ziarelor, adunarea electorală etc. dau impresia de viaţă trăită, realitatea fiind oglindită în mod veridic.

În acelaşi timp, viziunea "*monstruoasă*" pe care o are scriitorul, face ca toată această lume să fie pusă în mişcare de o întâmplare banală al cărei protagonist este Un cetăţean turmentat!

III.b. **Intriga** acţiunii o constituie pierderea unei scrisori de dragoste adresate Zoei de către Ştefan Tipătescu.

Găsită de Un cetăţean turmentat şi furată de la acesta de către Caţavencu, buclucaşa scrisoare devine obiect de şantaj, întrucât vicleanul avocat ameninţă cu publicarea ei în ziarul "*Răcnetul Carpaţilor*".

După ce încearcă, prin promisiuni şi ameninţări, să obţină scrisoarea, Tipătescu este convins de Zoe să sprijine candidatura lui Caţavencu.

La adunarea electorală din actul al III-lea (**momentul culminant** al acţiunii), Farfuridi şi Caţavencu îşi ţin discursurile (subliniate cu aplauze, ori fluierături de cele două grupări ale publicului). Totul degenerează într-o încăierare (pusă la cale de Pristanda), în timpul căreia Caţavencu îşi pierde pălăria (în căptuşeala căreia dosise scrisoarea). Firește, aceasta este găsită de același Cetățean turmentat care i-o înapoiază Zoei ,"închizând" astfel "cercul" intrigii. Numai că, la adunarea electorală pomenită anterior se anunţă şi numele noului candidat (propus de la "centru"): Agamiţă Dandanache.

Încă de la sosire, senilul oaspete povestise, în particular , cu seninătate că prezenţa sa în acel oraş se datorează unei scrisori de dragoste, pe care o găsise în buzunarul unei "*persoane însemnate*".

S-ar părea că întâmplarea care declanşase toată agitaţia din oraşul capitală de judeţ, s-a "mutat" "la centru" (sau, poate, şi în alt oraş), devenind o intrigă multiplicată.

Nu doar intriga, ci şi momentul culminant are un caracter aparte: cele două discursuri încâlcite, vociferările participanţilor (peste care tronează, placid, Trahanache) şi încăierarea finală, fac din acest moment o frântură a nebuniei universale.

III.c. **Tipicitatea personajelor** constituie o altă trăsătură a comediei "*O scrisoare pierdută*" de Ion Luca Caragiale. Aceasta se

concretizează în faptul că fiecare personaj nu reprezintă un om, ci o categorie socială sau umană: Demagogul (Cațavencu), Servilul (Pristanda), Vicleanul bonom[2] (Trahanache), Vicleanul senil (Dandanache), Femeia adulteră (Zoe) ş.a..

Firește, fiecare personaj are propriile sale trăsături care îi conferă contur; toți se încadrează în "registrul" de "stare civilă" al personajelor cărora autorul le-a dat drumul în lume.

Bunăoară, Cațavencu al cărui nume "*cu silabele lui stridente şi cu conturul ridicol, redă perfect pe demagogul latrans*" (Ibrăileanu) nu-şi desminte, nici o clipă această trăsătură.

Nae Cațavencu este avocat, director-proprietar al ziarului "*Răcnetul Carpaților*" şi președinte-fondator al Societății Enciclopedice - Cooperative "*Aurora Economică Română*".

Esența sa demagogică este vizibilă chiar în titlul ziarului pe care îl conduce, titlu care îl exprimă pe gălăgiosul şi "combativul" lui proprietar (ca şi limbajul articolelor publicate). Nu mai puțin, numele bombastic al societății pe care a înființat- o, subliniază lipsa de conținut şi de obiect a acesteia (într-o țară în care industria "*lipseşte cu desăvârşire*", după opinia chiar a lui Cațavencu); nepotrivirea flagrantă dintre termenii "*enciclopedică*" şi "*cooperativă*" este de un comic irezistibil.

Ca orice demagog, Cațavencu se caracterizează, mai ales, prin limbaj, împrejurarea care relevă această trăsătură fiind adunarea electorală din actul al III-lea, scena a V-a.

Acum, emoția simulată, "plânsul" mincinos, frazeologia patriotardă ("*mă gândesc... la țărişoara mea*") ascund dorința candidatului de a câştiga capital politic. Din restul discursului (întrerupt de aplauzele admiratorilor şi de vociferările celorlalți) se relevă precaritatea culturii personajului ("amănunt" peste care el trece cu uşurință, transformând- o în delir verbal "*Până când să n-avem şi noi faliții noştri?*"); gândirea lui Cațavencu este lipsită de logică (industria este "*sublimă*", dar nu există, noi "*aclamăm travaliul, munca*", dar nici aceasta "*nu se face deloc în țara noastră*").

Întregul discurs îl caracterizează pe Cațavencu drept un înfumurat, un ipocrit care îşi ascunde adevărata esență sub niște fraze bombastice, dar lipsite de conținut.

Nu doar vorbele, ci şi faptele îl includ pe Cațavencu în tipologia literară a demagogului, el fiind, în realitate, un şantajist grosolan care are drept deviză cuvintele "*Scopul scuză mijloacele*"

(aparținând lui Machiavelli, dar pe care personajul le atribuie lui Gambeta). Indiferent de filiație, termenul de "*nemuritorul*" prin care Cațavencu își arată admirația față de părintele acestui dicton, demonstrază că personajul nu are conștiință și nu se împiedică de considerente morale, în realizarea scopurilor sale.

Vorbele lui Cațavencu mai relevă un aspect: prăpastia dintre condiția sa umană și politică (pe de o parte) și pretențiile sale bazate pe convingerea că le este superior celorlalți și că merită mai mult (pe de alta); astfel, atunci când Tipătescu îi propune o seamă de favoruri în schimbul scrisorii, avocatul refuză, motivând:"*Vreau ce mi se cuvine după o luptă de atâta vreme, vreau ceea ce merit în orașul acesta de gogomani unde sunt cel dintâi...între fruntașii politici*".

Nu i s-ar putea nega personajului o anume inteligență practică, din care se naște abilitatea cu care se strecoară printre împrejurări, fiind înfumurat la început (cât timp posedă scrisoarea) și umil în final (când n-o mai are).

Ghiță Pristanda este omul slugarnic, a cărui coloană vertebrală este orientată mereu în jos: își aprobă superiorul, rostind automat cuvântul "*curat*" la fiecare opinie a lui Tipătescu; spionează prin oraș și încalcă legea cu bună știință arestându-l pe Cațavencu, tot din ordinul prefectului; fură banii pentru steaguri și face calculele după o aritmetică proprie.

Slugărnicia se asociază cu viclenia de cameleon, atunci când îi mărturisește lui Cațavencu, simpatia lui "ascunsă": "*altele am eu în sufletul meu*".

Are o gândire rudimentară, iar pronunția incorectă a cuvintelor îi demonstrează incultura.

Tipologia în care se încadrează "venerabilul" Zaharia Trahanache este mai interesantă, rezultând din unirea a trei tipuri: al "prezidentului" (fiind în fruntea a numeroase "comitete și comiții" inutile și hazoase), al soțului înșelat și al vicleanului ascuns sub masca credulității.

Numele lui, dar, mai ales, prenumele sugerează "*tot ce are greoi și ticăit venerabilul președinte*" (Ibrăileanu). Trahanache este un zaharisit căruia viclenia îi înlocuiește gândirea limitată la câteva truisme ("*Unde nu e moral, acolo e corupție și o soțietate fără prințipiuri, carevasăzică că nu le are*"); formula stereotipă "*Aveți puțintică răbdare*" îl ajută să tergiverseze lucrurile până la obținerea soluției avantajoase pentru el.

Pentru Zoe are un adevărat cult declarat, în realitate, închizând ochii la relația dintre soția sa și prefect, pentru că triunghiul conjugal îi prieste.

Câștigătorul bătăliei electorale este Agamiță Dandanache (pe care autorul îl caracteriza ca fiind "*mai prost decât Farfuridi și mai canalie decât Caţavencu*"); între cei doi poli ai lumii descrise, Dandanache reprezintă "absolutul". Prenumele său sugerează "*ramolismentul comic*" (cum spunea Ibrăileanu), prin contrast cu Agamemnon (eroul din"*Iliada*"). Diminutivul, vorbirea peltică, uituceala, confuziile – toate aceste trăsături – sunt ale unui bătrân căzut în mintea copiilor. I-a rămas doar șiretenia care, biruind ramolismentul, l-a ajutat să ajungă acolo unde dorea.

IV. Opera lui Caragiale constituie o adevărată "*Comedie umană*" cu sute de personaje memorabile și, mai ales, perene. Ele circulă nu numai într-o lucrare, ci și dintr-o lucrare în alta, trăind diverse "vârste" ale oamenilor: Rică Venturiano va deveni un Caţavencu, Zița va deveni o Zoe, Chiriac va deveni un Jupân Dumitrache; mamița va deveni o mam-mare etc.

Ca într-un registru de stare civilă, personajele au identitate precisă și nume concordante cu clasa socială din care fac parte, fiind atât de bine fixate, încât "circulă" și în viața reală.

Note:
1. **veridic** = adevărat;
2. **bonom** = om blând și credul.

TESTUL nr. 91

Să se comenteze următoarea replică a lui Dandanache: "*Cum se poate, conița mea, s-o dau înapoi? S-ar putea să fac asa prostie? Mai trebuie s-aldată. La un caz iar ... pac! la "Războiul*".

REZOLVARE:

Replica lui Dandanache se încadrează în actul IV, scena VI, ale comediei "*O scrisoare pierdută*" de Ion Luca Caragiale și demonstrează justețea cuvintelor: " ... *mai canalie decât Caţavencu*".

Mustrat de Zoe pentru că n-a restituit obiectul șantajului (de vreme ce "persoana însemnată" își ținuse cuvântul), Dandanache consideră gestul ca pe o imensă prostie. Cele două fraze interogative denotă că unghiul din care Dandanache privea lumea, nu are nimic comun cu cinstea sau cu onoarea.

Convins că o întâmplare similară nu se va mai petrece, el păstrează misiva pentru altă dată.

Ultimele lui cuvinte sugerează o amenințare și o bățoșenie bătăioasă, amplificată de titlul ziarului pomenit (și el în concordanță cu lumea politică).

TESTUL nr. 92

Se dă textul:

"***Cațavencu*** (foarte amețit împleticindu-se în limbă, dar tot îngrășându-și silabele)

Fraților! (toți se-ntorc și-l ascultă). *După lupte seculare, care au durat aproape treizeci de ani, iată visul nostru realizat! Ce eram acuma câtva timp înainte de Crimeea? Am luptat și am progresat: ieri obscuritate, azi lumină, ieri bigotismul, azi liberpansismul! ieri întristarea, azi veselia ... Iată avantajele progresului! Iată binefacerile unui sistem constituțional!*

Pristanda

Curat constituțional! Muzica! Muzica!

(Muzica atacă marșul cu mult brio. Urale turnătoare. Grupurile se mișcă. Toată lumea se sărută, gravitând în jurul lui Cațavencu și lui Dandanache, care se strâng în brațe, în mijloc. Dandanache face gestul cu clopoțeii. Zoe și Tipătescu contemplă de la o parte mișcarea. Cortina cade repede asupra tabloului)" I.L.Caragiale: "*O scrisoare ...*".

Cerințe:

1. Integrați fragmentul în comedia "*O scrisoare pierdută*" de Ion Luca Caragiale.
2. Numiți și caracterizați acest moment al subiectului.
3. Caracterizați limbajul celor două personaje.

REZOLVARE:

1. Fragmentul selectat face parte din actul IV, scena XIV ale comediei "*O scrisoare pierdută*" de Ion Luca Caragiale și constituie deznodământul acestei opere.

2. Acest ultim moment al subiectului începe prin imaginea unui Cațavencu amețit, ca o replică târzie a Cetățeanului turmentat, încheind ceea ce ultimul inaugurase tot sub semnul lui Bachus.

Imaginea grupurilor umane care ascultă "discursul" fără înțeles și ridicol al avocatului, vine să completeze tabloul unei lumi la fel de ridicole.

Peste toate, cuvintele lui Pristanda şi muzica solemnă se arcuiesc peste o lume care "alunecă" în derizoriu.

3. Limbajul lui Caţavencu este, şi aici, tipic demagogului: fiecare dintre cei doi termeni ai opoziţiei "ieri"/"azi" sunt lipsiţi de conţinut, "visul" pe care îl pomeneşte ameţitul vorbitor, nu are nici o legătură cu Dandanache, iar războiul din Crimeea, cu atât mai puţin.

Se observă, şi de data aceasta, lipsa de logică a personajului, tradusă în (celebra de acum) expresie contradictorie: "*După lupte seculare, care au durat aproape treizeci de ani*".

Din limbajul lui Pristanda nu se putea să lipsească termenul "*curat*", folosit de autor în mod ironic.

TESTUL nr. 93

1. Comentaţi indicaţiile de regie din finalul comediei (textul anterior).
2. Demonstraţi că, şi în acest episod, autorul "*face concurenţă stării civile*".

REZOLVARE:

1. Indicaţiile de regie finale, completează impresia de "bâlci al deşertăciunilor".

Dominanta auditivă a tabloului (fanfara care cântă marşul şi uralele "*tunătoare*") s-ar fi potrivit mai bine unei împrejurări eroice, contrastul fiind enorm.

Mai există, în text, o sugestie auditivă (cea a sunetului clopoţeilor care-l ameţiseră, pe drum, pe deja buimacul Dandanache).

Pe plan vizual, Caţavencu şi Dandanache ocupă centrul acestei adunări (o canalie ameţită şi o altă canalie – senilă) constituie un cuplu "de zile mari". Mulţimea care "gravitează" în jurul lor, stârneşte râsul-plânsul constituind o imagine-sinteză a unei lumi nebune. (Din nou, autorul vede "*enorm*" şi simte "*monstruos*"!).

2. "Comedia umană" înfăţişată de Caragiale este alcătuită din câteva personaje vii, cu o identitate bine conturată, dar include şi un tablou al anonimilor gata să iasă din paginile cărţii şi să "plece" în lume.

MARIN SORESCU: "IONA".

TESTUL nr. 94

Comentați, într-o compoziție-eseu, drama "*Iona*" de Marin Sorescu, pornind de la cuvintele autorului: "*Iona sunt eu*".

REZOLVARE:

Inspirată din mitul biblic al omului înghițit de un pește, opera literară "*Iona*" de Marin Sorescu nu prezintă o dramă individuală, ci una general umană, născută din frământările și neliniștile ființei pământene în fața propriului destin. De-a lungul celor patru tablouri, "*Iona*" dă naștere la interogații existențiale grave, privitoare la viață, moarte, singurătate, destin; prin această trăsătură, ea se încadrează în teatrul de idei, devenind un adevărat poem dramatic al neliniștii metafizice.

La o primă lectură, acțiunea ar putea fi rezumată astfel:

Un pescar sărac — Iona — pe care norocul mereu îl ocolește,stă în gura unui pește uriaș și își aruncă năvodul într-o mare ostilă, care refuză să-i dea măcar un pește (sau, poate, și-a pierdut capacitatea genetică originară).

Omul vorbește cu dublul său lăuntric, întreaga "acțiune" fiind un solilocviu cu profunde implicații filosofice.

La un moment dat, gura peștelui se închide și Iona este proiectat în adâncurile stomacului său, ai cărui pereți antrenați în "*veșnica mistuire*" alcătuiesc un spațiu închis, angoasant, un labirint din care omul va încerca să se elibereze. Spintecând burta Peștelui I, Iona constată că a nimerit într-o altă burtă (cea a Peștelui II care, între timp, îl înghițise pe primul). Tentativa de eliberare se repetă, în final, omul ajungând pe o plajă pustie înconjurată de un orizont format din burți de pește.

Semnificații:

a) ***Iona*** ca metaforă a singurătății:

Alcătuită ca un dialog între Iona și dublul său, drama relevă teama de tăcere a personajului, nevoia de comunicare într-o lume a singurătății.

În aceste condiții, dorul de a vedea "*pe cineva mergând pe drum*" se converteşte în acuta conştiință a singurătății omului în Univers și cuvintele: "*E tare greu să fii singur*" devin strigăt cu profunde implicații metafizice. Ultima "plecare" a lui Iona ("*Plec din nou*") face din Om un Ulysse tragic încercând mereu să se

întoarcă în Ithaca (ideal de neatins). De altfel, motivul idealului este sugerat prin prezența în decor a unei mori de vânt - simbol care-l transformă pe Iona într-un Don Quijote sublim, un pescuitor de nori, care ignoră condiția sa de ființă fragilă, trăitoare pe un "*ou clocit*" (increatul care şi-a pierdut puritatea).

b) Drama ***Iona*** ca metaforă a morții:

Sugestia morții se conturează încă din primul tablou, când, vorbind despre mulțimea peştilor mării, Iona afirmă că pentru a-i număra ți-ar trebui nu toată viața (finitul), ci "*toată moartea*" (infinitul eternității).

Episodul liric de la începutul tabloului al doilea reiterează ideea morții văzută ca universalia: "*măcar la soroace mai mari, universul întreg să fie dat lumii de pomană*". Nu cumva, omul care a stins "*cu o pleoapă*" toate lucrurile din jur, a şi trecut în moarte? Nu cumva strădania lui de a vorbi opune Cuvântul (Logosul), neantului? De altfel, întreg tabloul al II-lea reiterează ideea morții, de la interogațiile fără răspuns ("*Înghițit de viu sau de mort?*"; "*De ce trebuie să se culce toți oamenii la sfârşitul vieții?*") şi până la meditația amară pe tema curgerii timpului Ființei în nimicul Neființei: "*Un sfert din viață ni-l pierdem făcând legături (...) între lucruri şi praf*".

Există, în dramă, un moment în care Iona se pregăteşte să-i scrie mamei sale folosind, în acest scop, o bucată din beşica peştelui. Episodul (de mare puritate şi lirism) în care el cugetă pe tema vieții şi a morții, trimite la goetheenele "mume" din care se trag şi în care se întorc toate: "*Eu cred că există în viața lumii o clipă când toți oamenii se gândesc la mama lor. Chiar şi morții. Fiica la mamă, mama la mamă, bunica la mamă, până se ajunge la o singură mamă, una imensă şi bună*" (evident, Muma-Pământ).

c) ***Iona*** ca metaforă a destinului:

Toate încercările lui Iona de a ieşi din propriul destin sunt sortite eşecului, omul a devenit un Dumnezeu demn de milă care şi-a pierdut atributele sacralității:

"*Sunt ca un Dumnezeu care nu mai poate învia. I-au ieşit toate minunile, şi venirea pe pământ, şi viața, până şi moartea — dar o dată ajuns aici, în mormânt, nu mai poate învia*".

Motivul destinului lui Iona este universalizat în cuvintele autorului: "*Iona sunt eu*".

TESTUL nr. 95

Pornind de la aceleași cuvinte ale autorului, comentați într-un text de două pagini, deznodământul dramei "*Iona*" de Marin Sorescu.

REZOLVARE:

Piesa de debut a autorului, ***Iona*** (1968) reprezintă capodopera sa dramatică și unul dintre evenimentele vieții noastre teatrale. În ea, autorul a simbolizat drama ontologică a omului modern (și a omului ca ființă) aflat sub puterea destinului orb.

Finalul dramei îl prezintă pe nefericitul Iona care, după ce a spintecat ultimul pește, s-a trezit pe o plajă murdară, înconjurată de șiruri de burți de pește: "*un șir nesfârșit de burți. Ca niște geamuri puse unul lângă altul*". Acum, senzația de singurătate este copleșitoare: în hăul spațial străjuit de imaginea angoasantă a altei posibile captivități, Iona se află, parcă, la începutul lumii.

De data aceasta, numărul infinit de obstacole sugerează că noua captivitate este definitivă și irevocabilă.

Cea dintâi semnificație a finalului ar fi imposibilitatea omului de a ieși din limitele destinului său.

În timpul anilor de ședere în burțile care-l găzduiseră, Iona își amintise de soția sa, ba chiar le ceruse celor doi trecători (care duceau o scândură), s-o caute.

Odată ajuns pe plajă, memoria începe să treacă în uitare lumea vie, apropiindu-l de alte chipuri (probabil ale lumii moarte):

"*Cum se numeau bătrânii aceia buni care tot veneau pe la noi când eram mic? Dar ceilalți doi, bărbatul cel încruntat și femeia cea harnică, pe care-i vedeam des prin casa noastră și care la început nu erau așa bătrâni?*"

Impresionanta readucere în memorie a acestor imagini, constituie o chemare a neantului; se luminează, astfel, și semnificația celor doi trecători tăcuți — îngeri ai morții — care urmau să-i ducă soției lui Iona scândurile pentru sicriul lui.

Ultima parte a replicii lui Iona ("*și care la început nu erau așa bătrâni*") creează un acut sentiment de fragilitate în fața timpului devorator.

Vorbind, ca și până acum, cu dublul său, Iona îl anunță că pleacă din nou (probabil în "marea călătorie" de dincolo de moarte, o nouă lume a singurătății). În acest context, cuvintele "*E tare greu să fii singur*" devin dramă existențială.

Măreția personajului constă în gestul său final: spintecându-și abdomenul, așa cum făcuse și cu burțile peștilor, Iona se contopește cu Ființa universală. Poate că acesta ar fi sensul ultimei sale replici: "*Răzbim noi cumva la lumină*".

TESTUL nr. 96

Demonstrați caracterul de parabolă dramatică al piesei ***Iona*** de Marin Sorescu.

REZOLVARE:

Drama ***Iona*** de Marin Sorescu este o parabolă care ascunde idei profunde, interogații metafizice și simboluri. Apartenența ei la teatrul de idei ar putea fi motivată prin:

1. Este inspirată dintr-un mit (mitul biblic al omului înghițit de un pește);

2. Spațiul celei mai mari părți a acțiunii este unul închis, apăsător, amenințător: în burta peștelui (antrenată în "*veșnica mistuire*"), Iona este omul prizonier al primejdiilor și al fatalității.

3. Eroul reprezintă, prin urmare, un simbol: el îi simbolizează pe toți oamenii aflați în puterea destinului. De aici se naște sentimentul de singurătate, de înstrăinare existențială, nevoia de a vorbi cu dublul său, dorința de a vedea pe cineva trecând pe drum.

4. Iona străbate un traseu inițiatic arhetipal, comun: drumul de la viață la moarte; aflat într-o situație-limită atunci când este înghițit de primul pește, va ajunge, în final, prizonier fără ieșire.

PARTEA A TREIA

POEZIA.
A) CREAȚIA POPULARĂ:

"MIORITA", "TOMA ALIMOS", "MONASTIREA ARGESULUI".

TESTUL nr. 97

Comentați, într-o compoziție-eseu, balada pastorală "***Miorița***", pornind de la ideea că, aici "*moartea unui tânăr păstor necunoscut se transformă în celebrări nupțiale de proporții cosmice*" (Mircea Eliade).

Veți avea în vedere:

I. Tema baladei.

II. Structura compozițională.

III. Semnificația motivelor literare (cu accent pe alegoria moarte-nuntă).

REZOLVARE:

I_1. A vorbi despre "***Mioriţa***" înseamnă a accede la Ființa poporului român, din al cărui geniu creator s-a plămădit această baladă, pentru a rămâne apoi încrustată în curgerea generațiilor.

"*Cea mai frumoasă epopee pastorală a lumii*" (cum o caracteriza Alecu Russo), a fost descoperită de către acesta într-un spațiu păstoresc arhetipal şi anume, în Munții Vrancei; "***Mioriţa***" circulă sub formă de baladă, colind, cântec liric sau bocet în peste o mie de variante, dintre care cea mai cunoscută este varianta publicată de Alecsandri, în volumul "***Poezii poporale. Balade (Cântece bătrâneşti), adunate şi îndreptate de V. Alecsandri***" (1852-1853).

Faptul că balada circulă şi sub formă de colind (mai ales în Transilvania, atestă că aceasta s-a născut în adâncimi de vreme, în unul dintre stadiile arhaice ale spiritualității românești.

În puritatea astrală a silabelor baladei se concentrează o ocupație străveche (păstoritul) şi o concepție filosofică asupra destinului uman.

I_2. Tematic, în "*Mioriţa*" "*e simbolizată existența pastorală a poporului român şi chiar unitatea lui în mijlocul real al țării reprezentat de lanțul carpatin*" (G. Călinescu); alegoria moarte-nuntă din partea ultimă a baladei, pune şi problema morții ca universalia[1] ("*...o mândră crăiasă / A lumii mireasă*" s.n.), văzută ca o eternă reîntoarcere în marele Cosmos din care omul s-a rupt prin naştere.

Este neîndoios că substratul este autohton şi cercetătorii au făcut trimiteri pertinente la transhumanță[2] ori la obiceiul ca tinerii care mor "*nelumiți*" (necăsătoriți) să fie îngropați în costum de mire.

Dincolo de acest substrat, tulburător rămâne sentimentul apartenenței umane la marele Univers în care fiecare om îşi are steaua lui.

II. Structura compozițională:

Analizele întreprinse de numeroşi comentatori au relevat

existența în baladă a cinci motive literare: 1=complotul ipotetic; 2=mioara năzdrăvană; 3=testamentul ciobanului; 4=măicuța bătrână și 5=alegoria moarte-nuntă.

Ca orice text fundamental al literaturii române, balada pastorală "*Miorița*" este susceptibilă și de alte interpretări, astfel încât structura ei compozițională ar putea include și următoarele motive:

1. Motivul jertfei rituale (versurile 1-21).
2. Motivul animalului oracular (versurile 22-46).
3. Testamentul ciobanului moldovean (versurile 47-123), alcătuit din patru secvențe / motive:
   - motivul mormântului (versurile 47-71);
   - motivul morții ca nuntire cosmică (versurile 72-87 și 108-123);
   - motivul măicuței îndurerate (versurile 88-95);
   - motivul "mirelui" celest (versurile 96-107).

III_1. Motivul jertfei rituale (versurile 1-21).

Balada începe prin descrierea unui cadru spațial de o frumusețe nepământeană, în care turmele coboară "*la vale*", ca și când s-ar fi întrupat din timpul mitic.

Cele două metafore inițiale ("*picior de plai*" și "*gură de rai*") caracterizează un spațiu paradisiac, în a cărui solemnitate hieratică[3] se va săvârși "*nuntirea*" cosmică a celui "*nenuntit*" în ordinea terestră.

Metafora "*gurii de rai*" ca și repetarea cifrei "*trei*" ("*Trei turme de miei / Cu trei ciobănei*") devin insemnele sacre ale unui topos[4] neobișnuit, în care se va săvârși **jertfa ca răscumpărare a integrității Creației dintâi**.

În lumina târziului de toamnă, doi dintre păstori pun la cale uciderea celui de-al treilea (caracterizat ca fiindu-le superior, adică fiind un ales).

Este mai puțin important dacă aceștia sunt doi ucigași sau doi sacerdoți[5] chemați să înfăptuiască sacrificiul; important este că moartea ciobanului moldovean poate fi privită ca o jertfă rituală prin care omul se întoarce în Universul[6] din care s-a rupt prin naștere, reconstituind astfel superba lui integritate; de aici, feeria nupțială din final – imagine a unui Cosmos răscumpărat prin jertfă.

Destinul ființei umane fiind cosmic, momentul morții tânărului baci este legat de rotația planetelor ("*Pe l-apus de soare*") și coincide cu noaptea astrului.

În prima secvență a textului, folosirea dativului etic ("*Ca să mi-l*

omoare") poate exprima compasiunea autorului anonim față de cel hărăzit morții.

Dintre mijloacele de expresivitate artistică ale primei secvențe, mai pot fi menționate: diminutivele ("*ciobănei*"), anafora[7] ("*Unu-i moldovan, / Unu-i ungurean / Şi unu-i vrâncean*"), epitetele ("*ortoman*", "*mândre*", "*învățați*", "*bărbați*").

III$_2$. Motivul animalului oracular (versurile 22-46) amintește de animalul vorbitor din basme, cu deosebirea că, în baladă, cuvintele mioarei au rol premonitor[8].

"Dar cea mioriță
Cu lână plăviță
De trei zile-ncoace
Gura nu-i mai tace,
Iarba nu-i mai place."

Folosirea, în primul vers, a formei "*cea mioriță*" (şi nu "*o mioriță*") arată că este vorba despre o anume mioară, subliniind unicitatea celei care avea presimțirea morții stăpânului său; diminutivele şi epitetele ("*drăguță mioară*", "*bolnăvioară*", "*mioriță*", "*drăguțule bace*", "*mioriță laie*") relevă legătura dintre mioară şi tânărul cioban. Din această cauză, zbuciumul ei lăuntric (subliniat prin repetiție şi dialog) este copleşitor:

"-Mioriță laie,
Laie, bucălaie,
De trei zile-ncoace
Gura nu-ți mai tace!
Ori iarba nu-ți place,
Ori eşti bolnăvioară,
Drăguță mioară?"

III$_3$. Al treilea episod al baladei este testamentul ciobanului moldovean.

Dacă primele două fragmente sunt epice, testamentul este un monolog liric de sublimă seninătate; din silabele lui pure, se desprinde ideea că omul este trecător (muritor), că ucigaşul este chiar soarta omenească. În această lumină, versul "*Şi de-a fi să mor*" are sensul lui "*Dacă îmi va fi sortit să mor*". Această conştiință a atotputerniciei destinului va conferi testamentului o minunată seninătate.

Sarcina îngropării le revine celor doi păstori, numai locul

contopirii cu țărâna trebuie să fie ales "*în dosul stânii*", ca o prelungire a vieții în moarte.

Versurile care urmează accentuează nota elegiacă, prin folosirea paralelismului sintactic și a repetiției:

"Iar la cap să-mi pui
Fluieraș de fag,
Mult zice cu drag!
Fluieraș de os,
Mult zice duios!
Fluieraș de soc,
Mult zice cu foc!
Vântul când a bate,
Prin ele-a răzbate
Ș-oile s-or strânge,
Pe mine m-or plânge,
Cu lacrimi de sânge"

Metafora oilor care plâng "*cu lacrimi de sânge*" reprezintă bocitoarele care, în ritualul funebru, însoțesc mortul la groapă și-l plâng.

Impresionantă este însă voința păstorului de a-și transforma nenorocul într-un sublim moment al reîntoarcerii în Univers:

"Să le spui curat
Că m-am însurat
C-o mândră crăiasă,
A lumii mireasă;
Că la nunta mea
A căzut o stea;
Soarele și luna
Mi-au ținut cununa.
Brazi și păltinași
I-am avut nuntași,
Preoți, munții mari,
Paseri, lăutari,
Păsărele mii
Și stele făclii!"

Aceste versuri cuprind **alegoria moarte-nuntă** (reluată în final și alcătuită dintr-un șir de metafore de o mare frumusețe).

În termeni mitici, dacă sufletul omului este celest[9] (cum

afirmau anticii), baciul moldovean reprezintă "*Străinul*" în lumea terestră. Decăzut temporar din patria originară, el va păstra în suflet nostalgia seninătății și pe cea a eternului, conștiința că fiecare om este solidar cu steaua lui. Din această cauză, întoarcerea la origini va deveni fastuoasă "*nuntă*" iar moartea va fi transfigurată într-o "*mândră crăiasă*".

Dar, cum acest destin le este dat tuturor oamenilor ("*A lumii mireasă*"), tânărul devine un personaj arhetipal[10].

Acceptarea morții (atât de mult discutată) nu este decât o astâmpărare a setei de eternitate, prin întoarcerea vremelnicului în veșnic; de aici, feeria nupțială la care iau parte elementele întregului Univers.

În interiorul testamentului, se mai reliefează două portrete: al măicuței îndurerate și al fiului dispărut din viață.

Primul (realizat cu ajutorul epitetului "*bătrână*" și al gerunziilor) reprezintă chiar chipul Durerii, este imaginea – sumă a tuturor mamelor care, de la Fecioara Maria încoace, își caută fiii dispăruți în moarte; cel de al doilea este un portret metaforic ai cărui termeni sunt elemente ale naturii.

Ultima secvență a textului constituie o reluare a alegoriei moarte-nuntă, iar frumusețea sublimă a cadrului ar putea sugera că jertfa s-a săvârșit: însoțit de sunetele sacre ale liturghiei cosmice, sufletul se întoarce în lumea celestă răscumpărându-i ființa eternă.

Alegoria moarte-nuntă constituie cel mai frumos episod al baladei pastorale "*Miorița*"; ea a fost inspirată de obiceiul popular ca tinerii care mor "*nelumiți*" (necăsătoriți) să fie îngropați în costum de mire (mireasă).

În testamentul ciobanului, înlocuirea morții cu o nuntă apare de două ori:

a) o dată, când mioara năzdrăvană va trebui să le ascundă adevărul celorlalte oi;
b) Versurile vor fi reluate, cu unele modificări, în final, exprimând dorința ca "*măicuța bătrână*" să fie protejată, prin înlocuirea realității cu viziunea unei nunți feerice.

În ambele fragmente, versul "*A căzut o stea*" sugerează moartea (conform concepției populare că fiecare om își are steaua lui, care cade atunci când omul se stinge din viață).

Și tot în ambele episoade, feeria care însoțește întoarcerea omului în Univers, este unică: sub lumina sutelor de "*stele-făclii*", natura se transfigurează, dobândind o frumusețe sublimă; străjuită

de neclintirea solemnă a munților "*mari*", "*nunta*" este însoțită de armonii muzicale, ca un ritual sacru, ale cărui proporții devin cosmice.

În acest fel, prin moarte, omul se întoarce în Universul veşnic, pentru că numai astfel se poate păstra sublima lui integritate; de aici, frumusețea desăvârşită a cadrului care devine ***imagine a unui Cosmos răscumpărat prin jertfă***.

La realizarea alegoriei contribuie mai multe mijloace artistice: astfel, metafora *"o mândră crăiasă / A lumii mireasă"* desemnează moartea, transfigurată, aici, într-o apariție luminoasă; enumerarea elementelor naturii care iau parte la contopirea dintre omul muritor şi veşnicia celestă; personificările (brazii şi paltinii sunt nuntaşi, munții sunt preoți, păsările – lăutarii); imaginile artistice – de o negrăită frumusețe – contribuie, şi ele, la această alegorie **unică** în literatura noastră.

Note:

1. **universalia** = ceea ce le este sortit tuturor oamenilor;
2. **transhumanță** = migrațiune periodică a păstorilor şi a turmelor, primăvara de la şes la munte, iar toamna, de la munte la şes;
3. **hieratic** = care ține de lucruri sfinte;
4. **topos** = loc, spațiu;
5. **sacerdoți** = preoți;
6. **Univers** = totalitatea aştrilor, cosmos;
7. **anaforă** = repetarea, la început de vers, a unor termeni;
8. **premonitor** = prevestitor;
9. **celest** = ceresc;
10. **arhetip** = tip primordial, model repetabil.

TESTUL nr. 98

Alcătuiți un text de două pagini, în care să explicați metaforele: "*picior de plai*" şi "*gură de rai*" (din balada pastorală "*Miorița*").

REZOLVARE:

Cele două metafore – grele de semnificații- deschid minunata baladă pastorală "*Miorița*":

"Pe-un picior de plai,
Pe-o gură de rai,
Iată vin în cale,
Se cobor la vale
Trei turme de miei
Cu trei ciobănei".

Sensul propriu al cuvântului "*plai*" este acela de versant al unui munte sau al unui deal. În versurile menționate, metafora "*picior de plai*" desemnează ***spațiul coborârii turmelor***, un loc specific activității pastorale într-un moment al transhumanței.

În acest spațiu de negrăită frumusețe se vor concentra momentele dramei existențiale pe care o traversează ciobanul moldovean: plănuirea omorului, zbuciumul mioarei năzdrăvane, dialogul dintre aceasta și tânărul sortit să moară, testamentul ciobanului.

Metafora "*gură de rai*" ar putea desemna un ***spațiu sacralizat***, transfigurat prin participarea la taina nuntirii cosmice. Sensul acestei metafore se clarifică în ultima parte a textului, în versurile:

"Că m-am însurat
C-o fată de crai
Pe-o gură de rai".

"Gura de rai" devine astfel o poartă prin care omul se întoarce în spațiul divin, un loc în care începe "marea călătorie" de dincolo de moarte.

În lumina nepământeană a "*gurii de rai*" se încheagă imaginea celor trei ciobani, dintre care doi vor deveni instrumente ale destinului celui de al treilea: ei vor alege clipa în care omul și soarele se vor scufunda în neguri ("*Pe l-apus de soare*") și tot ei îi vor facilita contopirea cu Mama-Pământ.

În aceeași lumină de dincolo de lume se consumă zbuciumul mioarei. Episodul (atât de bogat în diminutive) arată mai mult decât o afecțiune reciprocă: se sugerează aici, că mioara face parte din drumul de viață și de moarte al păstorului, că ea îl va însoți în clipa trecerii în Neființă.

Și, în sfârșit, tot sub lumina "*gurii de rai*" are loc întocmirea testamentului. Dorința de a fi îngropat "*Aice, pe-aproape*" înseamnă că baciul hărăzit morții reprezintă o ipostază a omului religios etern.

După trecerea în neființă a tânărului, lumina "*gurii de rai*" dispare, iar "*măicuța bătrână*" își caută fiul pe niște nesfârșite spații goale ("*Pe câmpi alergând*").

TESTUL nr. 99

Explicați, într-un text de o pagină, titlul baladei pastorale "*Miorița*".

REZOLVARE:

Titlul baladei (în varianta Alecsandri) este chiar numele diminutivat al animalului năzdrăvan care face parte din drumul vieții și al morții pe care-l străbate tânărul păstor.

Alegerea acestui titlu sugerează ***rolul*** pe care această mioară neobișnuită îl are în destinul stăpânului său.

Numită în text "*cea mioriță*" (și nu "*o mioriță*"), ea se caracterizează prin unicitate.

Statutul ei de animal vorbitor și oracular[1] o scoate din dimensiunile timpului comun, plasând-o într-o eternitate vecină cu basmul.

"Sfaturile" pe care mioara i le dă celui sortit să moară, nu sunt decât slabe încurajări: nimeni nu știe mai bine decât ea că soarta tânărului este scrisă cu sânge, căci oile vor fi chemate "*La **negru** zăvoi*" (s.n.), acolo unde stăpânul va intra în umbra morții:

"*Că-i iarbă de noi*
*Și **umbră** de voi*" (s.n.)

Prin urmare "*oaia nu comunică o informație privind complotul, ci dezvăluie, într-o manieră oraculară, ceea ce a fost hotărât*" (Mircea Eliade).

Mioara năzdrăvană este făptura care va pune în aplicare testamentul ciobanului: ea are menirea de a le transmite celor doi păstori sarcina îngropării, ea îi va pune pe mormânt cele trei fluiere și tot ea îi va ascunde adevărul măicuței îndurerate.

Titlul baladei mai poate fi justificat și prin ***participarea afectivă*** a mioarei la tot ceea ce se va întâmpla: zbuciumul ei (care ține "*de trei zile-ncoace*" – tot atât cât se ține mortul înainte de a fi îngropat), atinge valorile tragicului.

Și, mai presus de orice, mioara pomenită în titlu va fi martoră a clipei în care, într-o feerie nupțială de impresionantă strălucire , "*mirele*" se va întoarce în Universul veșnic.

Note:

1. **oracular** =prevestitor.

TESTUL nr. 100

Comentați testamentul ciobanului, din balada pastorală "***Mioriţa***".

REZOLVARE:

Monologul ciobanului moldovean ocupă cea mai mare parte a baladei şi este un ***episod liric*** (exprimând gândurile şi sentimentele celui sortit să moară).

O lectură atentă a acestui monolog-testament, pune în evidenţă mai multe subteme:

a) Subtema mormântului:

Înştiinţat de mioara năzdrăvană că va fi ucis, păstorul moldovean le transferă sarcina îngropării sale celor doi jertfitori:

"Să-i spui lui vrâncean
Şi lui ungurean
Ca să mă îngroape
Aice pe-aproape,
În strunga de oi,
Să fiu tot cu voi;
În dosul stânii
Să-mi aud cânii".

Dorind să fie îngropat în preajma a ceea ce i-a fost drag, ciobanul îşi prelungeşte, dincolo de moarte conturul existenţial. Totodată, cele trei fluiere (de fag, de os şi de soc) înlocuiesc, aici, obiectele rituale[1] care, la orice înmormântare, au rolul de a facilita "*marea călătorie*" a celui plecat. De altfel, în opinia unor comentatori, oile care vor plânge "*Cu lacrimi de sânge*" reprezintă bocitoarele.

Din monologul ciobanului lipsesc atât imaginea cimitirului cât şi cea a bisericii; acestea sunt substituite cu un peisaj amplificat cosmic şi transformat apoi într-o feerie de impresionantă măreţie.

Întreg spaţiul morţii şi al "*nunţii*" se află în vecinătatea "*gurii de rai*" (adică, în vecinătatea sacrului[2]); de aici derivă fiorul cosmic pe care-l degajă monologul ciobanului, ca reflectare a unui "cosmos liturgic" (Mircea Eliade) în care se întoarce făptura umană.

b) Subtema destinului:

Ca şi în marile tragedii antice[3], apare, în baladă, un puternic sentiment al destinului uman.

Cel ales pentru a-l ilustra este un "*Mândru ciobănel*" care ar fi trebuit să se bucure de viaţă, având toate atributele necesare: frumuseţe, bogăţie, cultul muncii, duioşie, sentimentul naturii.

Portretul (de o mare frumuseţe) pe care i-l face "*măicuţa*

bătrână", îl deosebeşte profund de ceilalţi doi ciobani (siluete palide, nediferenţiate, aduse la unitate prin rolul comun în înfăptuirea destinului baciului moldovean). El este "dalbul de pribeag" care, în minunatul episod al alegoriei moarte-nuntă, primeşte "*cununa*" nuntirii cosmice:

"Soarele şi luna
Mi-au ţinut cununa".

O "faţă" a omului se îndreaptă spre lumina solară şi spre viaţă, cealaltă se înclină spre neguri de noapte şi de moarte, într-o eternă reîntoarcere la origini: ruptă din Univers prin naştere, fiinţa umană i se reintegrează acestuia prin moarte, într-o mereu repetată "nuntă".

Tocmai în această nostalgie a originilor, în sentimentul că, prin moarte, omul trebuie să se reîntoarcă la Mama-Univers, stă mult comentata seninătate a ciobanului moldovean.

Soarta lui este specifică tuturor oamenilor; moartea este "***A lumii mireasă***" (s.n.) fiindu-le dată tuturor.

Această conştiinţă a vremelniciei umane[4] dă naştere unui acut sentiment de jale, iar versurile: "*Că la nunta mea / A căzut o stea*" subliniază, din nou, legătura dintre om şi Cosmos.

c) Subtema "măicuţa îndurerată" include două portrete (al bătrânei şi al ciobanului).

Primul (alcătuit cu ajutorul epitetului "*bătrână*" şi al epitetului substantival "*cu brâul de lână*") este sumar, accentul căzând pe dramatismul căutării celui dispărut; în acest sens, suita de epitete gerundivale ("*lăcrimând*", "*alergând*", "*întrebând*", "*zicând*") ca şi întrebările fără răspuns, ridică tragedia mamei la proporţii universale.

Al doilea portret (realizat prin paralelism enumerativ şi prin comparaţii metaforice de o mare frumuseţe), atestă dragostea şi duioşia mamei pentru fiul pierdut.

Cea mai impresionantă parte a acestui monolog liric o constituie alegoria moarte-nuntă.

Note:

1. **obiecte rituale** = obiecte specifice care au anumite semnificaţii în ritualul înmormântării.
2. **sacru** = sfânt.
3. **tragedia antică** = lucrări dramatice scrise în antichitate, având conflicte puternice şi deznodământ tragic.
4. **vremelnicia umană** = faptul de a fi muritor.

TESTUL nr. 101

Explicați, într-un text de o pagină, semnificația sintagmei "*lacrimi de sânge*" din balada pastorală "***Miorița***".

REZOLVARE:

Sintagma "*lacrimi de sânge*" face parte din monologul ciobanului moldovean și este o **metaforă**.

Considerând că s-ar putea să moară (dacă așa îi va fi sortit), tânărul stăpân o roagă pe mioară să se îngrijească de ritualul îngropării; între altele, să-i pună la cap cele trei fluiere (de fag, de os, de soc) ale căror triluri vor aduna oile, pentru a fi desăvârșit ceremonialul:

"Ș-oile s-or strânge,
Pe mine m-or plânge
Cu lacrimi de sânge!"

Lacrimile oilor sugerează ***dorul*** și ***durerea pierderii celui drag***; amestecându-se cu lacrimile Cosmosului, ele vor purifica drumul celui plecat în "*marea călătorie*" și-l vor înfățișa, curat și luminat, lumii de dincolo.

În creația populară, uneori, lacrimile au darul de a întineri ori de a dărui viața veșnică unor eroi. În această lumină, lacrimile vor contribui la integrarea păstorului în eternitatea Universului.

Determinantul "*de sânge*" sugerează o ***durere împietrită***, ***dincolo de marginile suportabilului***. Transformarea lichidului vital (sângele) în lacrimi, ar putea sugera că viața însăși s-a topit, devenind plâns al deznădejdii.

Cuvintele "*de sânge*" ar mai putea sugera un ***blestem nerostit*** la adresa destinului.

Oile care plâng reprezentând bocitoarele, lacrimile "*de sânge*" ar mai putea sublinia participarea afectivă a comunității la moartea unui tânăr.

Metafora lacrimilor este reluată în portretul măicuței îndurerate care-și caută fiul "*din ochi lăcrimând*".

De data aceasta, lacrimile au caracter sacru, amintind de lacrimile Fecioarei Maria la mormântul lui Iisus.

TESTUL nr. 102

Analizați versurile:

"*Cine-a cunoscut,*

Cine mi-a văzut
Mândru ciobănel,
Tras printr-un inel?
Feţişoara lui
Spuma laptelui;
Mustăcioara lui
Spicul grâului;
Perişorul lui,
Mura câmpului".
("Miorița")

Cerințe

1. Stabiliți locul și rolul acestor versuri în balada pastorală *"Miorița"*.
2. Enumerați trăsăturile ciobanului moldovean.
3. Comentați mijloacele artistice care contribuie la realizarea portretului fizic și moral al păstorului hărăzit morții.

REZOLVARE:

1. Versurile de mai sus se încadrează în testamentul ciobanului și constituie portretul pe care i-l face acestuia măicuța îndurerată.

Portretul ciobanului moldovean din balada pastorală "Miorița", se cuvine a fi discutat pornind de la ideea că destinul său ilustrează destinul tuturor oamenilor de a fi muritori.

Pentru a exemplifica soarta omenească este imaginat un tânăr (necăsătorit încă) ale cărui trăsături (***frumusețea, duioșia, iubirea pentru bătrâna sa mamă, legătura cu natura, cultul muncii***) fac din el un exemplar uman deosebit. Și, poate tot datorită acestor calități, ciobanul moldovean este ***ales*** de soartă pentru a împlini menirea oricărui om: de a se întoarce, prin moarte, în natura integrată Cosmosului.

a) Portretul fizic al păstorului se caracterizează printr-o frumusețe aproape nepământească:

Sugerată printr-o inversiune (*"Mândru ciobănel"*) cu accent pe adjectivul antepus, frumusețea tânărului include boiul[1] delicat (*"Tras printr-un inel"*) și albul pur al feței încadrată de părul negru.

Strofa este constituită pe baza ***paralelismului enumerativ; diminutivele*** (*"feţişoara"*, *"perişorul"*, *"ochişorii"*) subliniază dragostea mamei pentru fiul pierdut (procedeul utilizării diminutivelor fiind des întâlnit în creația populară).

Metaforele, încadrate în propoziții eliptice de predicat, au ca termeni elemente ale naturii: "*spicul grâului*", "*pana corbului*", "*mura câmpului*".

Repetiția: pronumele personal "*lui*" repetat în monorimă, conferă textului o muzicalitate aparte, făcând din el aproape un bocet.

b) ***Portretul moral*** are ca ***dominantă voința păstorului de a-și preface moartea într-un mister sacru al contopirii cu Universul:***

Dovedindu-se a fi mai presus de soartă și transformând moartea în mireasă din basme, ciobanul moldovean va deveni "mirele" care va răscumpăra Universul și-i va dărui o minunată frumusețe.

Notă:

1. **boi** = trup, statură, înfățișare.

TESTUL nr. 103

Alegeți răspunsul corect:

1. Balada pastorală "*Miorița*" a fost descoperită de:

a)Vasile Alecsandri; b)Alecu Russo; c)Nicolae Bălcescu

2. Balada pastorală "*Miorița*" a fost publicată de:

a)Gheorghe Asachi;b)I.Heliade Rădulescu;c)V. Alecsandri

3. Testamentul ciobanului se încadrează în genul:

a)liric; b)epic; c)dramatic

4. Vestea morții apropiate îi este comunicată de:

a) unul dintre ucigași;
b) mioara năzdrăvană
c) celelalte oi

5. Figura de stil centrală este:

a)epitetul; b)metafora; c)alegoria moarte-nuntă

REZOLVARE:

1=b; 2=c; 3=a; 4=b; 5=c.

TESTUL nr. 104

Prezentați întâmplările narate în balada "***Toma Alimoș***", pe baza celor cinci momente ale subiectului operei epice.

REZOLVARE:

I. Baladele (numite, înainte de Alecsandri, cântece bătrânești) au apărut, mai întâi, în creația populară și sunt foarte vechi. Unele dintre ele, transmise fiind pe cale orală, din generație în generație, au ajuns la sute de variante. Multe balade au caracter ***eroic***.

Din această categorie face parte și „*Toma Alimoș*" –baladă culeasă și publicată de G. Dem. Teodorescu, în volumul „*Poezii populare române*".

II. Întâmplările narate de creatorii anonimi în această lucrare, ar putea fi structurate în ***cinci momente*** (a căror tensiune crește până în clipa morții lui Toma, pentru a descrește în final):

1. Clipele de liniște ale haiducului;
2. Întâlnirea cu Manea;
3. Atacul viclean asupra lui Toma;
4. Înfăptuirea actului justițiar;
5. Moartea haiducului (precedată de rostirea cuvintelor testamentare).

La acțiune iau parte două personaje: ***Toma Alimoș*** și ***Manea***.

1. ***Prima parte*** (constituind ***expoziționea***), fixează ***cadrul natural*** în care se va petrece acțiunea: la poalele unui munte, pe câmpia înconjurată de brazi, unde Toma Alimoș își îngăduie o clipă de răgaz:

„Șade Toma tolănit
și cu murgul priponit
în pripoane de argint,
și mănâncă frumușel,
și bea vin din burdușel"

Cuvintele care însoțesc ritualul închinării vinului, alcătuiesc un ***monolog liric*** din care străbate ideea contopirii dintre haiduc și elementele naturii, dusă până dincolo de pragul timpului:

„d-oi muri
m-or tot umbri,
cu frunza m-or înveli,
cu freamătul m-or jeli".

Răspunsul pădurii (personificate) devine zguduitor prin sugestiile sale prevestitoare: codrul „*se cutremura*" (impresionat de ceea ce avea să urmeze), ulmii și brazii se clatină cu jale, iar fagii și paltinii îi răcoresc fruntea lui Toma (ca unui muribund); versurile în care codrul îi sărută mâna haiducului, creează sugestia despărțirii de un mort.

2. Al doilea moment al acțiunii îl constituie apariția în decor a lui Manea și coincide cu ***intriga***.

Portretul celui care stăpânea moșiile este realizat la polul opus celui al lui Toma:

„Manea, slutul

și urâtul
Manea, grosul
și arțăgosul"

Este evidentă antiteza între acest om și haiducul

„nalt la stat
mare la sfat
și vitează cum n-a mai stat"

3. Al treilea moment (centrat pe atacul asupra lui Toma) cuprinde ***desfășurarea acțiunii*** și ***punctul culminant***.

Plin de mânie și venind *„ca vântul"*, Manea îi impută haiducului o vină imaginară și disproporționată:

„apele
mi-ai tulburat,
livezi
verzi
mi-ai încurcat,
păduri
mari
mi-ai dărâmat"

Plata pretinsă pentru toate acestea este *„murgul"* lui Toma.

Prietenos fiind și voind să păstreze legile ospeției, haiducul îi oferă „fârtatului" Manea plosca de vin, îndemnându-l să bea și să-și potolească mânia.

În acest moment, se vădesc viclenia și lașitatea lui Manea care, prefăcându-se a da curs invitației lui Toma, îl înjunghie și fuge.

4. ***Momentul justițiar*** ridică personajul central al baladei la dimensiunile unui erou fabulos: legându-și rana cu brâul, cu toate că era rănit de moarte, Toma Alimoș se pregătește să înfăptuiască dreptatea.

Tot ca în basme, este chemat murgul (care însoțise, încă din tinerețe, soarta stăpânului său); și, tot la modul fabulos, calul se dovedește a fi un animal vorbitor, dotat cu putința de a zbura (asemeni calului mitologic Pegas).

Astfel, zburând *„ca vântul"*, calul îl ajunge, într-o clipă, pe lașul fugar. Transformat în personaj justițiar, Toma îi ia capul, anulând astfel una dintre ipostazele Răului din lume.

5. ***Momentul final*** al baladei se deosebește însă de basm: nunta lui Făt-Frumos cu Ileana Cosânzeana (sfârșit fericit al poveștilor) este înlocuită cu o altă *„nuntă"* (între omul ajuns la capăt de vreme și maica natură).

În acest scop, murgul este rugat a săvârşi ritualul înmormântării şi a transmite altui „*frăţior de vitejie*“ rânduiala haiduciei.

Moartea lui Toma (constituind ***deznodământul*** baladei) este un moment înălţător: episodul în care natura trăieşte suferinţa stingerii haiducului se repetă, iar versul adăugat („*şi cu freamăt îl plângea*“) transformă glasul codrului în bocet cosmic.

TESTUL nr. 105

Caracterizaţi personajul Toma Alimoş din balada populară cu acelaşi titlu.

REZOLVARE:

„*Toma Alimoş*“ este o baladă ***vitejească*** şi ***haiducească*** al cărei erou este un haiduc prezentat în faţa unui moment de răscruce: moartea.

Creatorul popular a realizat caracterizarea lui Toma Alimoş prin mai multe mijloace:

1. ***Prezentarea iniţială*** în care se stabileşte condiţia socială şi originea personajului: „*haiduc din ţeara de jos*“.

Următoarele versuri concentrează, în câteva cuvinte, trăsăturile fizice şi morale ale lui Toma Alimoş: statura impozantă (a „voinicului“ din creaţia folclorică), deşteptăciunea şi vitejia:

„*nalt la stat*
mare la sfat
şi viteaz cum n-a mai stat“.

2. ***Monologul*** constituie un alt mijloc prin care se evidenţiază gândurile şi sentimentele lui Toma Alimoş: el trăieşte tristeţea singurătăţii, imposibilitatea de a comunica, de la suflet la suflet, cu o altă fiinţă umană. Desigur, armele îi sunt „*surori*“, dar ele nu reprezintă decât nişte obiecte („*fiare reci,/ puse-n teci/ de lemne seci*“); calul i-a fost tovarăş de o viaţă, dar, în astfel de clipe, cel care „*n-are gură să-mi răspundă*“ nu poate înlocui omul.

În consecinţă, într-o clipă de răgaz, haiducul închină plosca în cinstea naturii protectoare, a cărei ocrotire se va prelungi şi dincolo de moarte.

3. ***Relaţia dintre haiduc şi codru*** este atât de strânsă, încât codrul reacţionează la modul omenesc: se înfioară (intuind soarta lui Toma Alimoş), îi alină fruntea şi îi sărută mâna.

În final, natura îl va primi în sânul ei şi-i va veghea „somnul“, ca o mamă.

În acorduri de mare vibrație, autorul anonim descrie participarea codrului la trecerea în eternitate a haiducului: „*Și cu freamăt îl plângea*".

4. ***Antiteza dintre Toma și Manea*** scoate în evidență nu doar înfățișarea mândră a haiducului, ci și trăsăturile sale de caracter: sinceritatea, atitudinea prietenoasă, sociabilitatea.

5. Un alt mijloc de caracterizare îl constituie ***realizarea faptei justițiare***. În acest episod, Toma Alimoș își arată voința, curajul, vitejia și spiritul de dreptate.

Pe plan simbolic, acest haiduc reprezintă Binele (asemenea lui Făt Frumos), iar omorârea lui Manea constituie o victorie împotriva Răului.

Din această pricină, trăsăturile lui Toma Alimoș tind spre fabulos, el devenind mai puternic decât moartea (pe care și-o amână).

6. ***Testamentul*** haiducului este cel al unui om care și-a împlinit misiunea: „*ce-am gândit/ am izbândit*".

Dorința de a fi îngropat în sânul naturii (ca și cea a ciobanului mioritic) constituie o prelungire a vieții în moarte.

TESTUL nr. 106

Comentați antiteza dintre personajele Toma Alimoș și Manea (din balada populară „Toma Alimoș").

REZOLVARE:

În balada populară „*Toma Alimoș*", antiteza dintre cele două personaje se realizează pe două planuri:

a) în planul real;

b) în planul simbolic.

a) În planul ***real***, cele două personaje ocupă locuri total diferite (ba chiar opuse) pe scara socială: Toma Alimoș este „*haiduc din țeara de jos*", în timp ce Manea este „*stăpânul/ moșiilor/ și domnul/ câmpiilor*".

Din punct de vedere fizic, înfățișării mândre a haiducului, i se opune slutenia absolută, totală a celuilalt: „*Manea slutul/ și urâtul/ Manea grosul*".

Momentul solemn în care codrul „*se pleca*" în fața haiducului și-i săruta mâna (prevestind despărțirea), contrastează cu sosirea impetuoasă a lui Manea: „*venea, măre, ca vântul,/ ca vântul și ca gândul*".Înfățișarea stăpânului câmpiilor („*cu părul lăsat în vânt/*

cu măciuca de pământ") sugerează mânia şi ura, în total contrast cu puţinele clipe de calm trăite anterior de haiduc.

Discuţia dintre cei doi reliefează alte opoziţii: Manea este „*urîtăgosul*" care îi aduce lui Toma Alimoş acuzaţii exagerate, cărora acesta din urmă le răspunde cu prietenie şi ospitalitate; sinceritătii haiducului, stăpânul îi opune ipocrizia, astfel încât, prefăcându-se că bea, îl înjunghie laş pe Toma, apoi fuge.

În episodul următor, ucigaşul (al cărui cap se rostogoleşte în pulbere) devine un ***om*** care se întoarce în ţărână; prin contrast, haiducul (care este dus „*ca gândul*" de murgul zburător) devine ***stăpân al timpului,*** căpătând eternitatea personajelor de basm.

Moartea fiecăruia dintre cei doi mai reliefează o antiteză: Manea este sfârtecat, iar trupul lui este dus „*în lume*", refuzat fiind de spaţiul în care a săvârşit trădarea; Toma se stinge la modul mioritic, primit de mama-natură şi jelit de codrul care devine „*personaj*" de tragedie.

b) La modul ***simbolic***, Toma Alimoş reprezintă Binele, comparabil fiind cu Făt-Frumos (cel care stârpeşte maleficul).

Manea este un simbol al Răului, o ipostază deformată a acestuia, mai laş chiar decât zmeii din basme.

TESTUL nr. 107

Realizaţi comentariul literar al episodului testamentar din balada haiducească "*Toma Alimoş*".

REZOLVARE:

I. Episodul testamentar se încadrează în al V-lea moment al baladei („*Moartea haiducului*") şi cuprinde următoarele versuri:

a) „ *-D-alelei, murguţule,*
d-alelei, drăguţule,
ce-am gândit,
am izbândit,
dar şi ceasul mi-a sosit .

b) *Sapă-mi groapa din picior*
şi-mi aşterne fânişor,
iar la cap şi la picioare
pune-mi, pune-mi câte-o floare;
la cap floare
de bujor
să mi-o ia mândra cu dor;

la picioare
busuioc
să mă plângă mai cu foc.

c) *Apoi, măre, să te duci,*
drumu-n codri să apuci,
pân' la Paltinii Trăsniți,
unde-s frații poposiți!
Nimeni frâul să nu-ți puie,
nici pe tine să se suie,
făr' d-un tânăr sprâncenat
și cu urme de vărsat,
cu păr lung și gălbior,
care-mi este frățior,
frățior de vitejie,
tovarăș de haiducie.
Numai el frâul să-ți puie
și pe tine să se suie;
tu să-l porți și pe el bine,
cum m-ai purtat și pe mine ...".

II. ***Idei, sentimente, mijloace artistice:***

Episodul testamentar este un monolog (asemănător cu testamentul ciobanului moldovean din balada pastorală „*Miorița*").

a) Conștient că „*ceasul care loveşte*" nu mai avea răbdare, haiducul îi lasă murgului năzdrăvan sarcina îngropării. În puține cuvinte, Toma Alimoș rezumă o viață în care gândul s-a potrivit cu fapta („*Ce-am gândit/ am izbândit*"), dar sugestivă rămâne încărcătura filosofică a textului: ideea că omul este muritor, că vine o vreme când îi soseşte „*ceasul*" împlinirii destinului omenesc („*dar și ceasul mi-a sosit* ").

Folosirea diminutivelor („*murguțule*", „*drăguțule*") atestă legătura dintre haiduc și murgul său, idee pe care o întâlnim în toată creația populară.

b) Ca și păstorul hărăzit morții („*Miorița*") Toma Alimoș îi cere animalului prieten să-i oficieze ritualul întoarcerii în natură: groapa să-i fie săpată în codru, florile de pe mormânt să-i amintească „*mândrei*" de cel dispărut, fânul aşternut în noul „*pat*" să-i înmiresmeze somnul.

În acest mod, contopirea haiducului cu codrul (atât de des pomenită în doine) se va prelungi în eternitate.

Florile care urmau să-i fie plantate pe mormânt, amintesc de bocetele în care viața omului este comparată cu viața scurtă a florilor.

Fragmentul este construit pe baza paralelismului și a repetiției.

c) Ultima dorință se referă la „*frații*" de haiducie, cărora murgul va trebui să le ducă trista veste.

Unul dintre aceștia este înfățișat într-un scurt portret realizat cu ajutorul repetiției și al diminutivelor („*tânăr sprâncenat/ și cu semne de vărsat*", „*cu păr lung și gălbior,/ care-mi este frățior*").

Acest „*tovarăș*" întru ale flintei, va trebui să continue ceea ce Toma nu încheiase, adică misiunea haiducului.

TESTUL nr. 108

Demonstrați că opera literară „*Toma Alimoș*" este o baladă.

REZOLVARE:

I. Din noaptea adâncă a trecutului nostru, străbunii ne-au transmis, pe cale orală, o moștenire artistică de mare bogăție; în interiorul ei, baladele reprezintă un capitol de seamă.

În tradiția populară, aceste creații epice se numeau „cântece bătrânești", „voinicești" sau „haiducești"; termenul apusean de „baladă" a fost adoptat de V. Alecsandri, din dorința lăudabilă de a face cunoscută lumii genialitatea poetică a poporului român.

Dezvoltate cu precădere în veacurile al XVII-lea – al XVIII-lea, baladele prezintă o seamă de ***trăsături*** pe care le recunoaștem și în opera literară „*Toma Alimoș*".

a) „*Toma Alimoș*" este o operă epică, în versuri, de întindere mică; aici, autorul/autorii anonim(i) narează o întâmplare cu finalitate tragică și anume, uciderea prin viclenie a haiducului Toma Alimoș, de către un anume Manea. În acest mod, „*Toma Alimoș*" se include în tematica haiducească a eposului popular[1].

b) Opera „*Toma Alimoș*" a păstrat din vechile „*cântece bătrânești*" (care chiar se cântau de către anumiți interpreți), formula introductivă („*Foicica fagului*") precum și axa epică incluzând anumite momente specifice: o descriere a cadrului întâmplării, o prezentare a personajului principal, intervenția factorului negativ, lupta dintre cei doi, moartea haiducului.

c) Întâmplarea povestită este neobișnuită și unică pentru haiduc, iar natura (personificată) participă intens la acest eveniment.

d) Personajul central este dotat cu alese însușiri: vitejia,

sentimentul dreptății, sinceritatea, bărbăția, relația cu natura.

e) Mijloacele artistice folosite sunt, și ele, specifice baladei: comparația, repetiția, simetria, paralelismul.

Balada este o specie a genului epic; este o lucrare în versuri, de proporții reduse, în care se povestesc întâmplări din trecut, iar personajele sunt puține și înzestrate cu însușiri excepționale.

Întrunind aceste trăsături, ***opera „Toma Alimoș" este o baladă***: prin temă și prin personajul ei central, această operă este o baladă haiducească.

Note:

1. **eposul popular** = creații epice folclorice

TESTUL nr. 109

Povestiți, într-o compoziție, conținutul baladei "***Monastirea Argeșului***", pe baza celor cinci momente ale subiectului operei epice.

REZOLVARE:

I. Considerații generale: "*Monastirea Argeșului*" este o baladă cu elemente de legendă, bazată pe ideea că nu se poate clădi nimic durabil, fără o jertfă.

Mitul jertfei pentru creație este străvechi; el circulă și în Balcani, dar numai la noi este legat de un edificiu cunoscut: vestita biserică de la Curtea de Argeș.

"*Monastirea Argeșului*" a fost publicată de Vasile Alecsandri.

II. Titlul are caracter explicativ, autorul anonim refăcând momentele zidirii Mânăstirii Argeșului, din porunca lui Negru Vodă (Neagoe Basarab).

III. Structura compozițională. Momentele subiectului:

Balada este alcătuită din cinci părți care ar putea fi rezumate în tot atâtea idei:

1. Alegerea locului viitoarei mânăstiri;
2. Surparea repetată a zidurilor și visul lui Manole;
3. Sosirea Anei la locul zidirii;
4. Înfăptuirea jertfei creatoare;
5. Moartea lui Manole și a celorlalți zidari.

1. Primele versuri cuprind ***expoziținea*** baladei: într-un spațiu de mare frumusețe ("*Pe un mal frumos*"), Negru Vodă coboară de-a lungul Argeșului, însoțit de zece zidari.

Dintre aceștia, Manole este cel mai bun, el fiind ales de soartă

să ridice mânăstirea – parte componentă a Creației universale.

Scopul acestei călătorii îl constituie găsirea unui ***anumit loc*** în care Vodă năzuia să ridice acest lăcaș:

"Merg cu toți pe cale
Să aleagă-n vale
Loc de monastire
Și de pomenire."

Acest moment constituie ***intriga acțiunii***.

Îndrumat de un *"ciobănaș"* întâlnit în cale, Negru Vodă regăsește acest spațiu care, dintru început, se vădește a fi ***nefast***; ca dovadă stă: *"Un zid părăsit / Și neisprăvit"* la care câinii urlă *"a morțiu"* ca și când ar fi blestemat.

Creatorul anonim sugerează astfel că, în acest spațiu care refuză zidirea unui lăcaș, pământul va trebui să fie îmbunat cu o jertfă.

Neînduplecat, domnitorul le cere meșterilor să înceapă lucrul.

II. ***Desfășurarea acțiunii*** se situează într-un timp neprecizat, prelungit parcă la infinit:

"Meșterii grăbea,
Sforile-ntindea,
Locul măsura
Șanțuri largi săpa
Și mereu lucra,
Zidul rădica".

Dar truda lor este zadarnică, întrucât noaptea, pământul se răzvrătește și dărâmă tot ceea ce înălțaseră ziua.

Nemulțumit, voievodul îi amenință cu imolarea[1], adâncind drama pe care o trăiau zidarii.

În toiul acestor frământări, nefericitul Manole are un vis prevestitor: se făcea că *"O șoaptă de sus"* îi cere să pună la temelia bisericii pe cea dintâi soție sau soră care va veni a doua zi, în zori *"Aducând bucate / La soț ori la frate"*.

Cei zece zidari făcură legământul de taină și de moarte, lăsând sorții destinului să aleagă jertfa.

III. A doua zi în zori, cu sufletul sfâșiat de neliniște, Manole scrutează depărtările; când își vede sosind tânăra soție, drama lui sufletească devine copleșitoare:

"Cât el o zărea,
Inima-i sărea,
În genunchi cădea
Și plângând zicea:

"Dă Doamne, pe lume
O ploaie cu spume,
Să facă pâraie,
Să curgă şiroaie,
Apele să crească
Mândra să-mi oprească,
S-o oprească-n vale,
S-o-ntoarcă din cale!"

De două ori se roagă Manole ca Dumnezeu să dezlănţuie natura; de două ori, ruga îi este ascultată, dar nici potopul şi nici vântul n-o abat pe Ana din drum.

Cumpăna destinului Anei înclină spre moarte şi femeia va deveni jertfa creatoare pe care se va înălţa biserica.

IV. Partea a IV-a constituie ***momentul culminant*** al baladei. Acum, nefericitul meşter va trece la împlinirea visului fără de care nu-şi putea realiza menirea de Zămislitor; şi, pentru ca minunea creaţiei să se poată înfăptui, este utilizată convenţia jocului:

"Stăi, mândruţa mea,
Nu te spăria,
Că vrem să glumim
Şi să te zidim!"

În scena imolării, zbuciumul Anei devine dramatic, pe măsură ce zidurile cresc în jurul ei:

"Manoli, Manoli
Meştere Manoli!
Zidul rău mă strânge ...
Copilaşu-mi frânge!"

La rândul lui, meşterul este sfâşiat între iubirea pentru Ana şi idealul ridicării bisericii. Şi cum cele două iubiri nu pot fi separate, Manole le contopeşte într-un singur altar.

Finalul părţii a IV-a devine copleşitor prin repetiţie şi gradaţie: pe măsură ce noaptea morţii creşte odată cu zidul, glasul Anei se aude tot mai stins:

"Zidul rău mă strânge,
Viaţa mi se stinge!"

V. Ultima parte a baladei rezolvă destinul lui Manole şi pe al celorlalţi zidari.

Când minunea mânăstirii a fost gata, Vodă a dorit s-o păstreze numai pentru el; astfel, a dat ordin să se ridice schelele, pentru ca meşterii să moară pe acoperiş şi să nu mai poată clădi, pentru

altcineva, o astfel de operă de artă.

Asemenea personajelor mitologice Dedal şi Icar, meşterii încearcă să se salveze, făcându-şi aripi din şindrilă; tentativa se încheie cu un eşec şi fiecare dintre ei moare, de parcă pământului nu i-ar fi ajuns o singură viaţă.

Manole rămâne ultimul. Când se pregăteşte să se arunce în văzduh, glasul Anei îl face să cadă mort, pentru că numai astfel Manole se contopeşte cu biserica şi reface, în eternitate, căsnicia cu Ana. (***deznodământul***).

Note:

1. **a imola** = a integra în zid.

TESTUL nr. 110

Caracterizaţi personajul Meşterul Manole din balada populară "*Monastirea Argeşului*".

REZOLVARE:

"*Monastirea Argeşului*" este o baladă populară bazată pe ideea că nici un lucru durabil nu se poate făuri fără o jertfă.

Personajul principal al acestei balade este meşterul Manole, reprezentându-l pe ***Creatorul de pretutindeni*** şi ***din totdeauna***.

Povestea vieţii sale ar putea fi rezumată în puţine cuvinte: un meşter zidar şi-a iubit, mai presus de orice, tânăra soţie frumoasă ca o floare; destinul lui de Creator a prefăcut-o în biserică în care să se închine toţi muritorii.

În baladă, accentul nu cade pe trăsăturile meşterului, ci pe ***suferinţa*** pe care el o trăieşte şi pe care o integrează în opera de artă.

Astfel, creatorul popular precizează, de la început, că Manole "îi întrece" pe ceilalţi zidari, fiind ***cel mai priceput***; aparent, acesta este motivul pentru care Negru Vodă îl alege pe Manole (şi nu pe un alt meşter).

În realitate, voievodul nu este decât "instrumentul" prin care se va realiza destinul de Creator al lui Manole, iar opţiunea pentru un loc nefast o atestă: zidul "*părăsit/şi neisprăvit*" dovedeşte că pământul va trebui "îmbunat" prin jertfirea a ceea ce Manole avea mai drag.

Surparea continuă a zidurilor trezeşte, în sufletul meşterului, mai întâi ***neliniştea***, apoi, un acut sentiment de inutilitate a eforturilor. Descumpănit de neîmplinirea menirii sale de Făurar

dramă a neputinței.

Cu ***sufletul sfâşiat***, îl roagă pe Dumnezeu să dezlănțuie natura şi ruga îi este ascultată; cu toate acestea, Ana își continuă drumul, pentru că, numai prin moartea ei, soarta Creatorului se va împlini.

Imolarea Anei ***ridică suferința lui Manole la dimensiunile sublimului***.

Anunțată ca un joc (*"Că vrem să glumim/Şi să te zidim!"*), moartea ființei dragi lui Manole, are menirea să dezlege vraja şi să îmbuneze puterile subpământene.

Atunci când meşterul, plângând, încearcă să împlinească visul, cântecul lui de iubire, tulburător cum n-a mai fost altul, se transformă în cântec de moarte.

În final, tot Ana îl va ajuta pe Manole să se mântuie de soartă: izolat pe acoperiş şi încercând să zboare cu aripi de şindrilă, meşterul aude glasul stins al celei pe care o transformase în altar de piatră.

Acum, suferința lui atinge proporțiile unei răsturnări cosmice(*"Lumea se-ntorcea,/Norii se-nvârtea"*) şi timpul se frânge:

"Şi de pe gindiş
De pe coperiş
Mort bietul cădea!"

La modul simbolic, ***Manole este un Creator***. Biserica ridicată de el din pământ şi din apă, din lumină şi vânt, constituie o copie micşorată a Cosmosului sacralizat prin jertfă.

Destinul lui Manole este cel al tuturor Creatorilor: de a-şi realiza opera prin zbucium şi suferință şi de a fi ucis chiar de acest ideal.

Prin moarte, Manole continuă să rămână alături de biserica lui şi reface, în eternitate, căsnicia cu Ana.

Fântâna *"lină"* care izvorăşte în locul în care căzuse meşterul, sugerează naşterea continuă (asemenea unui izvor) a creatorilor de frumos; pe planul istoriei poporului român, fântâna lui Manole ar putea sugera jertfa perpetuă, dar şi continuitatea neamului.

Motivul jertfei străbate întreaga baladă şi este mitic; explicația

lui trebuie căutată în credința că, pentru a dura, o construcție trebuie să primească viață și suflet. Și cum "transferul" sufletului nu se poate face decât printr-o moarte violentă, momentul (ritualul) jertfirii capătă accente dramatice.

Baladele "*Miorița*" și "*Monastirea Argeșului*" ar putea constitui, împreună, un singur arhetip existențial: pentru că, făurindu-și biserica din elementele originare, Manole creează o imagine micșorată a Universului răscumpărat prin jertfă, tot așa cum baciul mioritic moare întru păstrarea integrității aceluiași Univers.

B) LITERATURA SCRISĂ.

VASILE ALECSANDRI: "PASTELURI".

TESTUL nr. 111

Ilustrați, într-o compunere, justețea opiniei: "*Pastelurile sunt un șir de poezii, cele mai multe lirice, de regulă descrieri, câteva idile, toate însuflețite de o simțire așa de curată și de puternică a naturei, scrise într-o limbă așa de frumoasă încât au devenit fără comparare cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri, o podoabă a literaturei române îndeobște*" (Titu Maiorescu).

Veți avea în vedere:

I. Integrarea ciclului de "*Pasteluri*" în contextul liricii lui Vasile Alecsandri.

II. Trăsăturile generale ale "*Pastelurilor*":

a) viziunea asupra naturii; anotimpurile descrise; lirismul;
b) particularități ale structurii compoziționale;
c) particularități ale stilului.

REZOLVARE:

I. **Vasile Alecsandri** (1818-1890) a fost cel mai mare scriitor al epocii preeminesciene, însuși Maiorescu numindu-l "*cap al poeziei noastre literare în generația trecută*". Poet, prozator, dramaturg (în ultimul domeniu având calitatea de ctitor al dramaturgiei naționale), Alecsandri reprezintă, dincolo de trecerea timpului, cea mai pregnantă personalitate literară a epocii pașoptiste.

O scurtă trecere în revistă a creației sale poetice, evidențiază câteva trăsături majore:

a) Încă de la apariție, poeziile au fost structurate în cicluri tematice unitare. Astfel, ciclul de "***Doine***" (1853) are ca teme dragostea și haiducia, motivele folclorice fiind tratate în metru popular; al doilea grup de poezii (adunate sub titlul "***Lăcrimioare***") cuprinde texte erotice alcătuind un jurnal poetic al iubirii pentru Elena Negri; următoarele două cicluri ("***Suvenire***" și "***Mărgăritărele***" – 1863) relevă și caracterul ocazional al unora dintre creațiile acestui poet militant. În volumul intitulat "***Legende***" (alcătuit din legende istorice, fantastice și naturiste) exaltarea faptelor eroice ale trecutului tinde spre colosal, conferind unor figuri istorice dimensiunile fabulosului. În sfârșit, ciclul intitulat "***Ostașii noștri***" (1878) definește vitejia luptătorilor anonimi din Războiul pentru Independență, drept o prelungire a virtuților strămoșești.

În acest tablou general, ciclul de "***Pasteluri***" (1868-1869) reprezintă, cum afirma Maiorescu, "*cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri*", prin contemplarea senină a curgerii anotimpurilor și prin frumusețea clasică a versului.

b) Cea de a doua trăsătură a liricii lui Alecsandri o constituie caracterul ei angajat. Astfel, poezii cum ar fi: *"Deșteptarea României", "Hora Unirei", "Moldova în 1857"* demonstrează participarea entuziastă a poetului la evenimentele vremii sale.

c) Poezia lui Alecsandri a rezistat trecerii timpului, fiind înțeleasă, la un nivel din ce în ce mai înalt, de către fiecare generație.

II.a).Scrise după vârsta de 40 de ani și publicate, în majoritate, în revista ***Convorbiri literare*** (1868-1869), ***Pastelurile*** reconstituie succesiunea anotimpurilor într-un peisaj românesc de coline și câmpii animate de prezența oamenilor: "*De fapt, pastelurile lui Alecsandri sunt un fel de calendar al spațiului rural și al muncilor câmpenești respective (toamnă, iarnă, primăvară, vară). Virgil în Georgice, prin James Thompson, Saint-Lambert și Dellile își găsesc un imitator în Principatele Unite*" (Călinescu).

1. Spațiul ciclului de ***Pasteluri*** este moșia de la Mircești ale cărei repere sunt: conacul, malul Siretului, lunca din Mircești. Este un topos al contemplației senine, care se constituie la interferența dintre lumină și umbră, real și fabulos, existent și iluzoriu, în tușe delicate ca într-un tablou impresionist. Există, în acest topos, mai întâi un spațiu interior al intimității și al visării senine: conacul din Mircești; în serile de iarnă perdelele "lăsate" conferă camerei

atributele unui loc magic, propice jocului imaginației:

"Afară plouă, ninge! Afară-i vijelie,
Și crivățul aleargă pe câmpul înnegrit;
Iar eu, retras în pace, aștept din cer să-mi vie
O zână drăgălașă cu glasul aurit".

(***Serile la Mircești***).

Există, de asemenea, un spațiu exterior privit ca un tablou familiar, "*prin care poetul se mișcă fără a se simți invadat de neliniștea necunoscutului*" (G. Gană); ochiul contemplativ se fixează asupra unor întinderi largi, ale căror repere scot la iveală ipostaze arhetipale:

- pământul ca substitut al mării germinative din mit, devine spațiu al încolțirii miraculoaselor semințe, loc în care se repetă, în fiecare primăvară, Creația dintâi:

"Sămănătorii harnici, cu sacul subsuoară,
Păşescu-n lungul brazdei pe fragedul pământ;
Pe culme, pe vâlcele se suie și coboară
Svârlind în a lor cale semința după vânt.
.....
Din ziori și până-n noapte tot grâul să răsară;"

("Sămănătorii")

- Siretul ("*care-n veci curge*") devine o ipostază a râului heraclitic, pentru că, pe malurile lui, se aud paşii timpului: în pastelul ***Malul Siretului*** poetul contemplă peisajul unei dimineți de vară, când luminile și umbrele se întrepătrund predispunând la meditație. Tabloul se constituie la granița dintre real și iluzoriu: "*Aburii uşori ai nopții*" sunt comparați cu nişte "*fantasme*", Siretul se dilată fabulos devenind "*balaur*", în timp ce valurile, în lumina răsăritului sunt comparate cu "*solzii lui de aur*". Natura, privită din interior, este spațiul unei continue mişcări prin care se realizează multiplele forme ale vieții; necontenit, Creația universală își pune în mişcare monadele în heracliteana curgere care transformă durata în eternitate:

"Când o salcie pletoasă lin pe baltă se coboară
Când o mreană saltă-n aer dup-o viespe sprinteioară
Când sălbaticele rațe se abat din drumul lor.
Bătând apa-ntunecată de un nour trecător".

Imaginea râului "*care-n veci curge*" trimite la cunoscuta temă a devenirii din Heraclit.

- Câmpia ca spațiu al terorii hibernalului în care "*ceva din oroarea italică a lui Ovid pentru gerul scitic a trecut și la poetul român*"(G. Călinescu). Poezia ***Miezul iernei*** descrie tabloul unei naturi încremenite într-o noapte geroasă de iarnă; imaginile se plasează la limita dintre senzorial și iluzoriu prin folosirea repetată a verbului "a părea". Este un tablou care se oferă și se refuză în același timp, cunoașterii, natura fiind văzută de la distanță. Constituit din contururi dure ("*cer oțelit*", "*zăpadă cristalină*" comparată cu un "*un lan de diamanturi*"), tabloul impresionează prin vastitate bidimensională: pe verticală, fumurile, "albe" devin coloanele unui templu măreț "*unde luna își aprinde farul tainic de lumină*", iar pe orizontală, întinsa câmpie încremenită capătă o solemnitate de început de lume. Ca și în alte pasteluri, elementul însuflețit apare abia în final: "*... În raza lunei o fantasmă se arată/ E un lup ce se alungă după prada-i spăimântată*".

În pastelul ***Iarna***, ninsoarea capătă proporții de potop biblic: "*Ziua ninge, noaptea ninge, dimineața ninge iară!*", iar autorul trăiește spaima golului, ca și când s-ar fi întors în prelume.

Uneori, spațiul descris în "*Pasteluri*" este static, elementul însuflețit apărând abia în final ("*Miezul iernei*", "*Sfârșit de toamnă*", "*Iarna*" ș.a.). În aceste cazuri, pastelul este alcătuit din două tablouri (neînsuflețit / însuflețit) privite, parcă, de departe.

Alteori, mai ales în pastelurile închinate verii, impresia este de spațiu plin ("*Balta*", "*Concertul în luncă*").

2. Poetul descrie toate anotimpurile anului, dar se limitează la terestru, lui Alecsandri lipsindu-i fiorul cosmic din poezia eminesciană.

Un loc bine definit în rotația anotimpurilor îl ocupă omul, aflat în permanentă comunicare cu natura și înfățișat în ipostazele primordiale ale muncii pământului.

Ca și Virgiliu în "*Georgice*" Alecsandri aduce, în fiecare pastel, un elogiu existenței rustice, înfățișând țăranul într-o stare de fericire deplină.

Un loc aparte în lirica peisagistă a lui V. Alecsandri îl ocupă "***Mandarinul***" și "***Pastel chinez***" – creații caracterizate de Călinescu drept "delicate ca niște desene pe porcelană".

Fiecare dintre tablourile descrise este văzut prin prisma unor profunde trăiri afective, pastelurile fiind, (așa cum sublinia

Maiorescu), descrieri ale unei naturi pentru care autorul nutreşte "*o simţire aşa de curată şi de puternică*", încât se învecinează cu sublimul.

II.b) Cele mai multe dintre pastelurile lui Alecsandri sunt alcătuite din două părţi: un tablou static (în prima) şi apariţia elementului însufleţit (în final).

II.c) **Stilul** pastelurilor prezintă mai multe trăsături specifice; printre acestea, ar trebui să fie menţionată plasticitatea imaginilor artistice (care alcătuiesc, împreună, o viziune senină, calmă şi graţioasă asupra naturii); de asemenea, mulţimea figurilor de stil (cu deosebire a epitetelor ornante), echilibrul compoziţiei, claritatea, simplitatea şi armonia fac din aceste opere *"o podoabă a literaturei române îndeobşte"* (T. Maiorescu).

Curentul literar în care se încadrează "*Pastelurile*" este clasicismul.

Note:

1. **ciclu** = grup de creaţii (literare, muzicale) care au o temă comună.

TESTUL nr. 112

Se dau versurile:

"*Din văzduh cumplita iarnă cerne norii de zăpadă,*
Lungi troiene călătoare adunate-n cer grămadă;
Fulgii zbor, plutesc în aer ca un roi de fluturi albi,
Răspândind fiori de gheaţă pe ai ţării umeri dalbi.

Ziua ninge, noaptea ninge, dimineaţa ninge iară!
Cu o zale argintie se îmbracă mândra ţară;
Soarele rotund şi palid se prevede printre nori
Ca un vis de tinereţe printre anii trecători.

Tot e alb pe câmp, pe dealuri, împrejur în depărtare.
Ca fantasme albe plopii înşiraţi se pierd în zare,
Şi pe-ntinderea pustie, fără urme, fără drum,
Se văd satele pierdute sub clăbuci albii de fum.

Dar ninsoarea încetează, norii fug, doritul soare
Străluceşte şi dismiardă oceanul de ninsoare.
Iat-o sanie uşoară care trece peste văi ...
În văzduh voios răsună clinchete de zurgălăi."

(V. Alecsandri: "*Iarna*").

Cerințe:

1. Caracterizați structura compozițională a acestui pastel.
2. Argumentați prezența unor trăsături specifice tuturor pastelurilor lui Alecsandri.
3. Definiți pastelul.

REZOLVARE:

1. Ca şi alte creații din lirica peisagistă a lui Alecsandri, pastelul intitulat "*Iarna*" este alcătuit din două părți:

- Primele trei strofe descriu o iarnă "cumplită", în care potopul de zăpadă transformă lumea într-un spațiu imens, gol şi înghețat;
- În ultima strofă, după încetarea ninsorii, apare şi elementul însuflețit.

2. Pastelul "*Iarna*" ar putea ilustra (ca şi alte creații în care Alecsandri descrie acest anotimp), opinia călinesciană potrivit căreia "*Ceva din oroarea italică a lui Ovid, pentru gerul scitic, a trecut şi la poetul român*".

De asemenea, armonia compozițională, stilul limpede, situarea tablourilor la limita dintre iluzie şi realitate, claritatea imaginilor şi mulțimea figurilor de stil sunt caracteristici pe care le întâlnim în întreg ciclul de "*Pasteluri*".

3. Vasile Alecsandri a transpus termenul de "pastel" din artele plastice, în literatură.

Pastelul este o specie a liricii peisagiste, în versuri, în care este descris un tablou din natură, prin intermediul căruia autorul îşi exprimă anumite stări afective.

TESTUL nr. 113

Pornind de la versurile de mai sus, alcătuiți un text despre rolul şi semnificațiile epitetului în pastelul "*Iarna*" de Vasile Alecsandri; extindeți aceste semnificații şi asupra altor creații de acelaşi fel.

REZOLVARE:

Epitetul este un procedeu de expresivitate artistică des întâlnit în poezia descriptivă a lui Alecsandri. Epitetul este acel cuvânt (adjectiv, adverb etc) care determină un substantiv sau un verb, pentru a scoate în evidență o trăsătură a obiectului sau a acțiunii şi pentru a da mai multă expresivitate textului.

I. Primele trei strofe ale pastelului "*Iarna*" descriu o iarnă de sfârşit de lume, de parcă potopul biblic s-ar fi transformat în

ninsoare, înghițind totul. Epitetul caracterizant al acestui tablou este "*cumplita iarnă*".

Lui i se subordonează cinci serii de epitete relevând, fiecare, o altă caracteristică a "*Pastelurilor*":

1. Epitetele: "*Lungi troiene călătoare, "adunate-n cer grămadă*" reliefează o **anume spaimă a golului** care-l face pe poet să umple peisajul cu diverse elemente: aici, norii (lungi, grei și reci) par atât de materiali, încât creează impresia că troienele de pe pământ s-au mutat în cer, ca într-un tablou apocaliptic.

2. Epitetele: "*fluturi albi*", "*umeri dalbi*", "*zale argintie*" sugerează puritatea. Totodată, ele confirmă opinia călinesciană potrivit căreia **elementul coloristic în pastelurile lui Alecsandri este simplificat**, realitatea vizuală fiind albă sau neagră și numai rareori aurie.

Cel de-al doilea epitet din această serie are o rezonanță aparte: întâlnit în colinde ("*florile dalbe*"), acesta conține o notă de sacralitate și de vechime.

Ultimul epitet din seria menționată ("*zale argintie*") conține și sugestia unui timp istoric, de luptă, la fel de pur și de nobil. Jocul fulgilor și întinderea nesfârșită și albă trezesc în sufletul poetului dorul țării străbune (văzută ca spațiu neprihănit care poartă nimbul sfințeniei).

3. Alte epitete ("*vis de tinerețe*", "*anii trecători*") conduc la **ideea curgerii vremii**, horațianul "carpe diem"[1] fiind întâlnit și în alte poezii. Aici, iarna este comparabilă cu bătrânețea; tinerețea este o clipă unică în eternitate, un "*vis*", în timp ce iarna vieții pare a fi luminată de un soare "*rotund și palid*".

4. Epitetele: "*fantasme albe*" și "*clăbuci albii de fum*" conțin o altă notă specifică poeziei descriptive a lui Alecsandri: **situarea tabloului la limita dintre realitate și iluzoriu**.

5. În sfârșit, epitetele: "*întinderea pustie*" și "*satele pierdute*" (alături de metafora "*oceanul de ninsoare*") sugerează **imensitatea**: poetul pare să se fi întors în pretimp, singur fiind într-o imensitate înghețată, în una dintre erele glaciare ale Pământului.

II. Strofa a IV-a aduce înseninarea peisajului și prezența omului; epitetul caracterizant al acestui tablou este "*doritul soare*". Acum, epitetul "*sanie ușoară*" sugerează lunecarea rapidă, omul eliberându-se de spaima umbrelor iernii și intrând în spațiul sunetelor pure: "*În* Iarna, *imaginația e o vreme îngrozită de putința unei ninsori totale, de sfârșit de lume, până ce zurgălăul spulberă*

sinistrul vis". (G. Călinescu).

Epitetul "*doritul soare*" reliefează şi o altă trăsătură specifică poetului de la Mirceşti: **viziunea mitologică asupra naturii**. Acum, soarele pare a fi un personaj de mit sau de basm, care, după ce s-a luptat cu iarna, a ieşit învingător (asemeni unui Făt-Frumos).

Note:

1. Horaţiu (Quintus Horatius Flacus) =poet clasic latin, în odele căruia apare şi motivul trăirii clipei ("carpe diem").

MIHAI EMINESCU: "SARA PE DEAL", "REVEDERE", "LUCEAFARUL", "SCRISOAREA I", "GLOSSA", "ODA" (în metru antic).

TESTUL nr.114

Evidenţiaţi, într-o compunere, caracterul romantic al liricii eminesciene, reliefând:

I. Semnificaţia conceptului de "romantism".

II. Temele şi motivele romantice ale liricii eminesciene. Particularităţi ale romantismului eminescian.

REZOLVARE:

$I_{a)}$ **Mihai Eminescu** (1850-1889) s-a întrupat din marea primordială a geniului românesc, aşa cum Luceafărul s-a ridicat din Edde[1]; şi-a trăit "*clipa cea repede*" într-un zbor uluitor deasupra lumii şi a veacului care i-a fost hărăzit; iar atunci când a ajuns la capătul vremii sale ca om, s-a contopit cu eternitatea şi a devenit mit.

Eminescu este cel mai mare reprezentant al romantismului românesc şi ultimul mare poet romantic european (în linie cronologică), integrat seriei de scriitori care au dat strălucire acestui curent: V. Hugo, Byron, Shelley, Puşkin, Lamartine şi alţii. În opera sa, se întâlnesc teme, motive şi atitudini romantice care ţin de marea literatură a lumii.

$I_{b)}$ **Romantismul** a fost un curent literar şi artistic, apărut în Europa apuseană, în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea. Estetica romantismului se bazează pe mai multe norme printre care pot fi menţionate: înlocuirea raţiunii cu ardoarea sentimentelor, valorificarea miturilor, istoriei, visului, fantasticului, predilecţia pentru confesiune. Evenimentele neobişnuite, eroii, succesiunea

epocilor (cu înflorirea şi decăderea lor), peisajele nocturne sau fantastice, constituie tot atâtea surse de inspiraţie ale romanticilor.

Personajul romantic este o natură deosebită, excepţională (geniul, titanul, damnatul, însetatul de cunoaştere, demonul etc.), un neînţeles, un inadaptat sau un revoltat care acţionează în împrejurări neobişnuite.

Stilul operelor romantice este încărcat de tropi, hiperbola, simbolul, antiteza fiind predilecte.

II. **Teme şi motive romantice în lirica eminesciană.**

1. Naşterea şi prăbuşirea Universului[2] ***("Scrisoarea I", "Luceafărul", "Rugăciunea unui dac"*** ş.a.).

Numită de Călinescu "*Facere şi desfacere*", viziunea cosmogonică eminesciană este romantică prin proporţiile gigantice ale spaţiului şi ale timpului universal, în antiteză cu fiinţa umană derizorie şi muritoare; în aceeaşi viziune romantică se mai încadrează devenirea Cosmosului (situată între doi poli: geneza şi stingerea), muzica siderală[3], perspectiva mitologică.

Poemul reprezentativ pentru această temă este "***Scrisoarea I***" (1881), alcătuit dintr-o cosmogonie încadrată de două meditaţii: una pe tema destinului uman şi cealaltă pe tema soartei geniului.

Prima secvenţă a textului (versurile 1-28) prezintă un cadru nocturn romantic, în care lumina misterioasă a lunii se revarsă peste o lume vană, născută dintr-un vis al Neantului[4].

Privită de sus, această panoramă scoate la iveală mai multe ipostaze ale existenţei umane, dintre care se reţin două:

"Vezi pe-un rege ce-mpânzeşte globu-n planuri pe un veac,
Când la ziua cea de mâne abia cuget-un sărac ....
Deşi trepte osebite le-au ieşit din urna sorţii,
Deopotrivă-i stăpâneşte raza ta şi geniul morţii".

"Umbre pe pânza vremii" (cum îi numeşte altundeva poetul), oamenii se transformă în "*mii de coji*" şi în "*nume trecătoare*" duse de râul heraclitic[5].

Efemeră este şi gloria: puternicul rege şi umilul sărac (prezentaţi prin procedeul antitezei romantice) sunt uniţi prin acelaşi destin: "*geniul morţii*" (care adună tot ceea ce se află sub semnul timpului).

Nimeni nu se va salva de la acest destin: nici geniul (care trăieşte tragedia unei minţi uriaşe zăgăzuite de timpul prea scurt al

unei vieți de om); nici Universul (care va pieri cândva, peste "*mii de veacuri*") și nici Timpul (care se va transforma în veșnicie moartă): ideea romantică a succesiunii generațiilor, a devenirii și a morții universale străbate întreg poemul "*Scrisoarea I*".

În următoarea secvență (versurile 29-38) imaginea "*bătrânului dascăl*" (reprezentând geniul) este și ea romantică: antiteza între înfățișarea umilă și urieșismul gândirii savantului, "căderea" lui din sfera înaltă a ideilor, în micimea lumii contemporane, nefericirea celui care vede mizeria vieții, sunt tot atâtea implicații ale acestui curent.

Episodul cosmogonic (versurile 39-86) cuprinde, și el, mai multe elemente romantice:

a) există, mai întâi, o viziune mitologică a Genezei[6] (cum observa Călinescu), timpul anterior nașterii primei planete ("*La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă*") fiind echivalent cu "*A fost odată ...*" al basmelor;tot la mitologie trimite și tabloul uriașului hău întunecat, cu sugestii lichide, în care Ființa, Neființa și Nepătrunsul par a fi niște divinități, iar pacea absolută care stăpânea Haosul[7] "*pare a fi un dragon mitic*" (Călinescu).

În aceeași viziune se încadrează și momentul în care "punctul" care se mișcă în noaptea precosmică, "*devine tatăl*"; din unirea lui cu Haosul-mumă, se va naște prima planetă, urmată de apariția, din neguri, a uriașelor galaxii stelare.

b) Romantică este și viziunea gigantică a Cosmosului în care rotirea largă și lentă a planetelor creează impresia unei muzici siderale.

c) Între episodul nașterii Universului și cel al extincției se află un fragment de 14 rânduri (vs.61-74), în care ființele umane sunt caracterizate cu ajutorul antitezei romantice: proiectați pe fundalul eternității, oamenii sunt efemere (muște "*de-o zi*") trăitoare pe o planetă minusculă (asemeni unui fir de praf în imensitatea stelară).

d) În episodul final al primei părți a poemului (versurile 75-86), moartea Universului creează o acută spaimă a golului: planetele înghețată, căzând în imense abisuri, iar timpul moare, devenind veșnicie.

2. Nașterea și surparea marilor civilizații.

În vasta proiecție a istoriei lumii intitulată "***Memento mori!***", autorul intenționa să traverseze, printr-un gest gigantic, întreaga evoluție a omenirii, din antichitate și până la Comuna din Paris (1871).

Împărat și proletar (considerat de Călinescu drept o "derivație" din "*Memento mori!*"): zbaterile umane, născute din voința de a trăi, sunt zadarnice, căci existența nu este decât un vis al morții ("*Căci vis al morții eterne e viața lumii-ntregi*").

Salvarea ar putea-o constitui întoarcerea la timpul mitic ("*vremile-aurite Ce mitele albastre ni le șoptesc ades*") despre care vorbea tribunul-proletar în prima parte a poemului.

3. Cea de a treia temă romantică eminesciană este istoria ca devenire și ca dramă, reprezentată de proiectele dramatice și de poemul "*Scrisoarea III*".

Primul motiv romantic al acesteia este visul: așa cum Cosmosul s-a născut dintr-un vis al Neantului, uriașul stat otoman a crescut din visul celui dintâi sultan; întreaga lui istorie (sintetizată în tabloul de sânge și moarte din discursul lui Baiazid) nu constituie decât o împlinire a visului inițial.

Tot romantică este și antiteza ridicată la nivelul arhetipurilor[3]: între Cuceritor (Baiazid) și Apărător (Mircea cel Bătrân), între oastea transformată în "*pleavă*" și cea devenită "*potop ce prăpădește*", între timpul întemeierii ("*veacul de aur*") și cel al degradării ("*noroiul greu al prozii*").

În prima parte a poemului menționat, romantică este și imaginea aproape fabuloasă a voievodului român: în episodul bătăliei, Mircea care "*mână-n luptă vijelia-ngrozitoare*" capătă proporții uriașe, ca un erou de epopee. Elementele naturii, văzute prin dilatare, devin și ele participante la acest iureș: Dunărea ("personaj" fabulos a cărui mânie îneacă "*spumegând*" pleava cuceritorilor); codrul (de sub poala căruia ies miile de "*capete pletoase*" ca niște imagini multiplicate ale lui Mircea) și "*râul-ramul*" reprezentând patria mereu vie.

În partea a II-a a poemului "*Scrisoarea III*", ironia, sarcasmul, portretul caricatural și invectiva, sunt tot atâtea mijloace romantice folosite pentru a caracteriza carnavalul politic contemporan poetului.

4. Iubirea ca aspirație neîmplinită (***"Dorința", "Sara pe deal", "Floare albastră", "Lacul", "De câte ori, iubito ...", "Pe lângă plopii fără soț ..."*** și altele).

În poezia eminesciană a naturii şi iubirii, chiar şi în cea anterioară anului 1876, iubirea este un vis, un ideal mereu neatins; deosebirea dintre cele două perioade de creaţie constă în faptul că, în prima, natura este un spaţiu feeric, ale cărui elemente constituie tot atâtea motive romantice: codrul (spaţiu vrăjit în care cei doi îndrăgostiţi se sustrag curgerii vremii); teiul (arbore sacru care le conferă tinerilor aureola neprihănirii); lacul (spaţiu lamartinean al visului de dragoste), mulţimea floralã (dominată de floarea albastră), luna.

Dacă însumăm poeziile închinate iubirii, observăm că tânărul îndrăgostit eminescian reface destinul Luceafărului: "*cufundat în stele*" sau în timpul întunecat al genezelor, el trăieşte nostalgia unei iubiri pământene mereu refuzate:

"*Dar nu vine ... Singuratic*
În zadar suspin şi sufăr
Lângă lacul cel albastru
Încărcat cu flori de nufăr."
("*Lacul*").

Neînţeles de femeia căreia îi oferise nimbul eternizării ("*Ai fi trăit în veci de veci/Şi rânduri de vieţi*") şi suportând greaua povară a timpului, el va deveni un rece Hyperion ("*Şi te privesc nepăsător/C-un rece ochi de mort*").

La rândul ei, iubita este o altă fată de împărat, pe care poetul o sustrage curgerii timpului, punând-o sub lumini de Geneză.

Dar, pe măsură ce visul "*blând din cale-afară*" al dragostei piere, iubita se îndepărtează în neguri de uitare, în basm şi în mit:

"*Căci astăzi, dacă mai ascult*
Nimicurile-aceste,
Îmi pare-o veche, de demult
Poveste."

5. Inspiraţia din folclor încadrându-se şi ea în recuzita romantică, Eminescu îi conferă o tentă proprie: în "***Revedere***", codrul devine mit, ca şi când prin eternitatea sa, ar fi o fiinţă divină; în elegia filosofică "***Mai am un singur dor***", mitul morţii mioritice capătă profunzimi metafizice, seara, marea şi somnul întorcând fiinţa umană spre negurile naşterii Universului.

Mitul Zburătorului (amintind de "*Silful*" lui V. Hugo) stă la baza altor două mari poeme: "*Călin (file din poveste)*" şi "*Luceafărul*".

În amândouă, iubirea neobişnuită dintre o pământeancă şi o

ființă eternă se consumă în vis și este proiectată în basm; în ambele creații, fata își cheamă pe pământ iubitul, dar cea care răspunde dorinței acestuia (*"Iar tu să-mi fii mireasă"*) este doar fiica de crai (*"Călin ..."*). Numai aici, se realizează nunta ca mijloc de integrare în armonia cosmică; și tot aici, argintiul arborilor luminați de lună, iarba care *"pare de omăt"* și albastrul umed al florilor investesc nunta cu puritatea specifică începuturilor.

În ***"Luceafărul"***, făptura de lut își caută un alt iubit (care să-i semene), dar poetul o salvează în final, proiectând perechea umană pe fundalul nașterii Universului (când apa primordială naște luna):

"Căci este sara-n asfințit
Și noaptea o să-nceapă
Răsare luna liniștit
Și tremurând din apă"

6. O altă temă romantică a liricii eminesciene o constituie destinul geniului (***"Glossă", "Odă (în metru antic)", "Împărat și proletar", "Luceafărul", "Scrisoarea I"***).

În toate, geniul este o ființă fără de stea, un eon, pentru că Demiurgul l-a creat înainte de a crea lumea; din această cauză, în zborul lui printre aștri, Luceafărul revede actul Genezei (la care mai asistase o dată):

"Și din a chaosului văi,
Jur împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea dentâi,
Cum izvorau lumine;"

Originea sa deosebită situează geniul deasupra lumii, a frământărilor ei vane și a timpului:

"Nu spera și nu ai teamă,
Ce e val, ca valul trece;
De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămâi la toate rece".
("Glossă")

Dar, în interiorul condiției sale de nemuritor, geniul este un nefericit; de aici, tentația luciferică de a coborî în lumea comună, pentru a căuta ceea ce nu i s-a dat: iubirea.

"Nu credeam să-nvăț a muri vreodată;
Pururi tânăr înfășurat în manta-mi,
Ochii mei nălțam visători la steaua
Singurătății.

Când deodată tu răsărişi în cale-mi,
Suferinţă tu, dureros de dulce ...
Pân-în fund băui voluptatea morţii
Neîndurătoare"
("Odă (în metru antic)")

Dar, cum oamenii obişnuiţi sunt incapabili să ajungă la înălţimea geniului, cum lumea a fost alcătuită o singură dată şi nu mai poate fi schimbată ("*Bătrânul Demiurgos se opinteşte-n van*"), geniul nu are altă soluţie decât contemplarea apolinică a celor care se află sub semnul norocului:

"Trăind în cercul nostru strâmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor şi rece"

Note:

1. **Edda** = marea primordială din care, potrivit mitului, s-au născut planetele;
2. **Univers** = totalitatea planetelor: cosmos;
3. **muzică siderală** = armonie născută din rotirea aştrilor;
4. Într-un manuscris, Eminescu afirma că Universul a greşit atunci când a ieşit din "somnul" lui de veacuri;
5. **râul heraclitic** = timpul;
6. **Geneză** = naşterea Universului;
7. **Haos** = spaţiul anterior naşterii Cosmosului;
8. **arhetip** = model primordial repetabil.

TESTUL nr. 115

Se dau versurile:

"În prezent cugetătorul nu-şi opreşte a sa minte,
Ci-ntr-o clipă, gându-l duce mii de veacuri înainte;
Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist şi roş
Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoşi
Cum planeţii toţi îngheaţă şi s-azvârl rebeli în spaţ
Ei, din frânele luminii şi ai soarelui scăpaţi;
Iar catapeteazma lumii în adânc s-au înnegrit,
Ca şi frunzele de toamnă toate stelele-au pierit;
Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine vecinicie,
Căci nimic nu se întâmplă în întinderea pustie,
Şi în noaptea nefiinţei totul cade, totul tace,
Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace ..."
(Mihai Eminescu: *"Scrisoarea I"*).

Cerințe:

1. Stabiliți locul în poem al acestui episod;
2. Comentați, în mod sumar, ideile lui;
3. Selectați două elemente romantice.
4. Comentați metafora subliniată.
5. Definiți metafora.

REZOLVARE:

1. Episodul selectat cuprinde versurile 75-86 ale poemului "***Scrisoarea I***" de Mihai Eminescu și înfățișează tabloul morții Universului și întoarcerea la pacea inițială.

2. Episodul stingerii (extincției) cosmice se caracterizează prin tristețe și grandoare. Suferind aproape omenește, soarele își pierde puterea de a ține în frâu planetele care se prăbușesc în abisuri. Cel din urmă moare timpul care "*se întinde în veșnicie, adică în sicriu*" (Călinescu), lăsând Universul să se întoarcă în pretimp.

3. Tabloul grandios; transformarea Cosmosului în Haos.

4. Metafora subliniată sugerează moartea altarului lumii, conducând la un acut sentiment de spaimă.

5. Metafora este figura de stil prin care se schimbă sensul propriu al unui cuvânt, pe baza unei comparații subînțelese.

TESTUL nr. 116

Se dau versurile:

"*De treci codri de aramă, de departe vezi albind*
Ș-auzi mândra glăsuire a pădurii de argint,
Acolo, lângă izvoară, iarba pare de omăt,
Flori albastre tremur ude în văzduhul tămâiet;
Pare că și trunchii vecinici poartă suflete sub coajă,
Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă.
Iar prin mândrul întuneric al pădurii de argint
Vezi izvoare zdrumicate peste pietre licurind;
Ele trec cu harnici unde și suspină-n flori molatic,
Când coboară-n ropot dulce din tăpșanul prăvălatic,
Ele sar în bulgări fluizi peste prundul din răstoace,
În cuibar rotind de ape peste care luna zace."

(Mihai Eminescu: "*Călin (file din poveste)*").

Cerințe:

1. Integrați aceste versuri în poemul "*Călin (file din poveste)*"

de Mihai Eminescu.

2. Stabiliți și motivați specia literară în care se încadrează acest fragment.

3. Construcțiile: "*codri de aramă*" și "*pădurii de argint*" sunt:

a) Hiperbole;

b) Epitete;

c) Personificări.

4. Indicați trei motive romantice tipic eminesciene.

5. Comentați efectul stilistic al versului: "*Flori albastre tremur ude în văzduhul tămâiet*".

6. Comentați efectul stilistic al metaforei: "*În cuibar rotind de ape, peste care luna zace*".

REZOLVARE:

1. Versurile propuse spre studiu deschid partea VIII din poemul "*Călin (file din poveste)*" de Mihai Eminescu.

2. Acest fragment este un pastel, în care autorul descrie spațiul nunții ca pe o "insulă" a iubirii, despărțită de lumea reală prin codrii "*de aramă*"; este un cadru feeric, străbătut de sclipiri diamantine și irizări albastre, în care armoniile sonore (glasul pădurii, suspinul arborilor, șoapta eternelor izvoare) însoțesc nunta ca pe un ritual sacru.

3 = b.

4 = codrul, floarea albastră, cadrul nocturn, luna.

5 = Versul poate servi ca model pentru minunata sinestezie eminesciană, îmbinând senzația cromatică ("*flori albastre*"), senzația de mișcare ("*tremur ude*") și sugestia olfactivă ("*văzduh tămâiet*").

a) Din punct de vedere metaforic, versul este o imagine vizuală, în interiorul căreia întâlnim mai multe figuri de stil:

- epitetul "*flori albastre*" care trimite la cunoscutul motiv eminescian al florii albastre (semnificând dorul de dragoste și neuitarea);
- epitetul "*văzduhul tămâiet*" care creează o senzație olfactivă cu sugestii sacre;
- imaginea motorie "*tremur' ude*", care se încadrează în mișcarea abia simțită a unei naturi proaspete, de început de lume.

b) La nivel lexical, forma regională a cuvântului "*tămâiet*" contribuie la realizarea cunoscutei armonii eminesciene.

6. Construcția poetică menționată este o metaforă.

a) La nivel lexical, reține atenția utilizarea termenului "*cuibar*" cu alt sens decât cel propriu (în mod obișnuit fiind folosite cuvintele "*copcă*" sau "*vârtej*").

b) Pe plan gramatical, folosirea formei de plural a substantivului "*apă*" are un efect notabil, astfel încât "*imaginea capătă și tremurul de furnicar al apelor*" (Tudor Arghezi); gerunziul "*rotind*" are rolul de a prezenta, în mod dinamic, mișcarea circulară a undelor.

c) Pe plan ideatic, întregul vers amintește de momentul în care, din marea primordială, s-au născut planetele. În acest mod, cei doi tineri (care-și serbează nunta pe fundalul nașterii Universului) vor alcătui perechea primordială, mitică, eternă.

TESTUL nr. 117

Comentați, într-un text scurt, condiția geniului conturată în următoarele versuri:

"Cu un cântec de sirenă,
Lumea-ntinde lucii mreje;
Ca să schimbe-actorii-n scenă,
Te momește în vârteje;
Tu pe-alături te strecoară,
Nu băga nici chiar de seamă,
Din cărarea ta afară
De te-ndeamnă, de te cheamă."
(Mihai Eminescu: "*Glossă*").

REZOLVARE:

Versurile de mai sus, constituie strofa a VIII-a a poeziei "***Glossă***" de Mihai Eminescu și au ca temă condiția geniului în raport cu lumea.

"***Glossă***" este alcătuită din zece strofe de câte opt versuri, strofa inițială fiind reluată în final, dar cu versurile inversate; fiecare dintre strofele a II-a – a IX-a se încheie cu câte un vers din strofa-temă.

În versurile reproduse mai sus, se conturează deosebirea dintre lumea comună și omul genial.

Cea dintâi se caracterizează prin ridicolul spectacolului uman, în care fiecare ins nu este altceva decât întruparea vremelnică și neînsemnată a Voinței universale (în termenii filosofiei lui

Schopenhauer); alcătuită din ființe efemere care *"se nasc spre a muri/Şi mor spre a se naşte"*, lumea ademeneşte geniul *"cu un cântec de sirenă"* (ca şi acela care i-a făcut pe marinarii lui Ulysse să se arunce în valuri).

În realitate, acest cânt înşelător nu are alt scop decât realizarea unui "rol" trecător pe marea "scenă" a lumii (*"Ca să schimbe-actorii-n scenă,/Te momeşte în vârteje"*).

Ispitit de glasul lui amăgitor, geniul ar putea coborî (ca şi Luceafărul) în lumea deşertăciunilor, fapt care l-ar putea exclude de la destinul său înalt. De aici, îndemnul de a rămâne surd la înşelătoarea chemare, izolat în *"cărarea"* care i-a fost hărăzită.

Numai în felul acesta, geniul îşi va putea realiza destinul: de a trăi deasupra lumii şi a timpului trecător şi de a se obiectiva într-o apolinică seninătate.

TESTUL nr. 118

Se dau versurile:

"Nu credeam să-nvăț a muri vreodată
Pururi tânăr înfăşurat în manta-mi,
Ochii mei nălțam visători la steaua
Singurătății.

Când deodată tu răsărişi în cale-mi,
Suferință, tu dureros de dulce ...
Pân-în fund băui voluptatea morții
Neîndurătoare.

Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,
Ori ca Hercul înveninat de haina-i;
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.

De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări ...
Pot să mai renviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix?

Piară-mi ochii turburători din cale,
Vino iar în sân, nepăsare tristă;

Ca să pot muri liniştit, pe mine
Mie redă-mă!"
(Mihai Eminescu: *"Odă (în metru antic)"*).

Pornind de la aceste versuri, alcătuiţi un text despre condiţia poetului (ca ipostază a geniului).

REZOLVARE:

Apărută în decembrie 1883, în ediţia lui Maiorescu, poezia ***"Odă (în metru antic)"*** a cunoscut nu mai puţin de opt variante; ea a fost scrisă, în prima formă, cu zece ani mai devreme şi primul manuscris (redactat la Berlin) purta titlul: "*Odă pentru Napoleon*". După un îndelungat proces de prelucrări, poezia devine, în forma finală, o ode închinată singurătăţii, morţii, iubirii şi nepăsării salvatoare.

În primele variante, Napoleon apare trist şi gânditor (asemeni Cezarului din partea a II-a a poemului "*Împărat şi proletar*"). Înfăşurat în larga lui mantie, împăratul coboară de pe soclul său, în mulţime, dar şi aici va rămâne la fel de singur; sătul de lumea în care domină vanitatea, iar gloria este fragilă, împăratul va reurca pe înaltul lui piedestal, pentru a rămâne "*imobil*", "*printre secoli*" ca Hyperion.

Pe măsură ce Eminescu revede manuscrisele, imaginea împăratului este uitată; în forma finală, cel care ne vorbeşte este Poetul (ca ipostază a geniului).

În prima strofă, din vechea imagine a Cezarului, Poetul a păstrat mai multe atribute: eternizarea ("*Pururi tânăr*"), singurătatea şi mantia (ca simbol al desprinderii de lumea amăgirilor).

Totuşi, ca şi în "*Glossă*", lumea îl va ademeni "*cu un cântec de sirenă*" şi, ascultându-i glasul, Poetul va coborî din nemoarte, pentru a întâlni iubirea, aşa cum făcuse Luceafărul.

Odată cu primul vers din strofa a II-a ("*Când deodată tu răsărişi în cale-mi*"), timpul etern (trecutul) se desparte de timpul heraclitic (prezentul), prin apariţia suferinţei din iubire. Şi cum dragostea îi va da poetului-geniu sentimentul fragilităţii vieţii, tot prin ea va ajunge acesta la cea mai înaltă formă de cunoaştere: va învăţa să moară ("*Nu credeam să-nvăţ a muri vrodată*"). Devenită "*sete de repaos*" (ca în "*Luceafărul*"), "*voluptatea morţii*" îl atrage, pentru a se elibera de suferinţa-femeie.

Prin analogie, autorul apelează (ca şi altă dată) la mitologia elenică şi compară chinurile iubirii cu jalnica poveste a lui Hercule (pedepsit de soţia sa să îmbrace o tunică îmbibată cu sângele otrăvit al centaurului Nessus); ca şi personajul mitologic, poetul va arde pe propriul rug, dar se va înălţa în nemurire, renăscând asemeni păsării Phoenix.

Ultima strofă a "*Odei* ..." conţine rugămintea mântuirii prin moarte; numai astfel, poetul se va putea întoarce în recea nemurire şi se va converti în stea a singurătăţii (Luceafăr).

Poezia (alcătuită din cinci strofe de câte patru versuri trohęo-dactilice şi fără rimă) îşi relevă sensurile la fiecare nouă lectură.

TESTUL nr. 119

Alcătuiţi o compunere pe tema: "Particularităţi ale poeziei eminesciene a naturii şi iubirii", dezvoltând următorul plan de idei:

I. Poezia naturii şi iubirii – etape de creaţie.

II. Particularităţi ale poeziei eminesciene a naturii şi iubirii:

a) Natura şi dragostea ca elemente inseparabile;

b) Dimensiunea cosmică a iubirii;

c) Elemente romantice.

REZOLVARE:

I. Eminescu este un mare poet al iubirii. De la "***Dorinţa***", "***Lacul***", "***Sara pe deal***", "***Floare albastră***" şi până la "***De câte ori, iubito ...***" sau "***Pe lângă plopii fără soţ...***", poezia lui îi înalţă iubirii un templu strălucitor şi fascinant, în care bucuria şi suferinţa, voluptatea şi durerea, visul şi dorul de dragoste, iradiază întregul univers al imaginarului eminescian.

În literatura universală s-au scris mii de pagini închinate iubirii, începând, poate, cu"*Cântarea cântărilor*" din "*Biblie*" şi străbătând veacurile până la noi. Eminescu însă a făcut din iubire un mit pe care l-a proiectat pe ecranul eternităţii şi l-a pus în relaţie cu uranicul[1]; şi a aruncat peste frumosul vis neîmplinit vălul diafan al melancoliei.

Poezia eminesciană a naturii şi iubirii cuprinde două etape de creaţie:

1) Prima (până în 1876), este caracterizată prin puritatea elanului erotic şi prin plenitudinea visatei clipe de dragoste, care transfigurează natura în tablou feeric. Acestei perioade îi corespund poeziile: "***Lacul***", "***Dorinţa***", "***Sara pe deal***", "***Floare***

albastră" şi altele.

2) A doua perioadă (incluzând poeziile scrise după 1876) este caracterizată printr-o oboseală şi printr-o tristeţe dilatate cosmic. Timpul se acumulează, în straturi, peste amintirea iubirii irosite, natura îşi pierde prospeţimea luminoasă, culorile pălesc. Acestei perioade îi corespund poezii ca: "***De câte ori, iubito...***", "***S-a dus amorul...***", "***Când amintirile...***", "***Pe lângă plopii fără soţ...***" şi altele.

II. a) Natura şi iubirea sunt inseparabile în lirica eminesciană, prima fiind spaţiul magic şi mitic[2] în care este proiectată dorita clipă a întâlnirii: "*Atât de intim sunt întreţesute iubirea şi natura în poezia lui Eminescu, încât ele ajung să se contopească*" (Tudor Vianu).

În poeziile primei perioade de creaţie, există un univers vizual alcătuit din sclipiri diamantine şi irizări albastre, în care luna se însoţeşte cu apa, ca într-o "nuntă" aparţinând mitului:

"*Neguri albe, strălucite*
Naşte luna argintie,
Ea le scoate peste ape
Le întinde pe câmpie;"
("*Crăiasa din poveşti*").

Există, de asemenea, şi un univers auditiv alcătuit din şoapta izvoarelor, blânda batere de vânt, suspinul arborilor sau glasul de ape; în acest spaţiu fermecat şi viu, alte armonii sonore picură în suflet nostalgii fără nume:

"*Melancolic cornul sună*", "*... buciumul sună cu jale*", "*... fluiere murmură-n stână*".

Plasată în acest cadru (cu purităţi de început de lume), clipa iubirii devine ritualică, aproape sacră.

Dintre elementele naturii eminesciene, codrul este un spaţiu magic, în care cei doi îndrăgostiţi se vor sustrage curgerii vremii, punând între ei şi lume cortina de "*crengi plecate*":

"*Vino-n codru la izvorul*
Care tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund"
("*Dorinţa*").

Spaţiu de manifestare a vitalităţii instinctuale ("*Hai în codrul cu verdeaţă*" – "*Floare albastră*"), codrul este însoţit de sugestia geologicului: brazda, prundul, stânca stând "*să se prăvale / În*

prăpastia măreaţă" sunt imagini care ne duc cu gândul la era formării planetei: codrul eminescian se înscrie în eternitate.

Dintre arbori, teiul este considerat a fi sacru, iar florile lui cad ca o ploaie peste capetele îndrăgostiţilor:

"*Adormind de armonia*
Codrului bătut de gânduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rânduri – rânduri".
(*"Dorinţa"*).

Desprinse din "*teiul sfânt*" (cum îl numeşte altundeva poetul), florile le conferă celor doi tineri un nimb al purităţii neprihănite; în acelaşi timp, repetiţia "*rânduri, rânduri*" ar putea sugera troienirea sub flori şi sub vreme, pe măsură ce teiul îşi va aşterne petalele anilor peste "*clipa cea repede*" a iubirii şi a vieţii.

Floarea de tei face trecerea de la sclipirile argintii, la vegetalul colorat:

"*Lacul codrilor albastru*
Nuferi galbeni îl încarcă;
Tresărind în cercuri albe
El cutremură o barcă".
(*"Lacul"*).

În poezia eminesciană a naturii şi iubirii, apa este prezentată în mai multe ipostaze: de izvor (sugerând naşterea continuă a vieţii), de lac (înconjurat de codri şi încărcat de nuferi), de mare primordială:

"*În zadar râuri şi soare*
Grămădeşti-n a ta gândire
Şi câmpiile asire
Şi întunecata mare:"
(*"Floare albastră"*).

În poeziile celei de a doua etape de creaţie, natura îşi schimbă înfăţişarea: luna devine *"o pată"* a cărei culoare *"galbenă"* creează sugestia unei boli cosmice, iar amintirea iubirii este străbătută de fiorii îngheţaţi ai unui sfârşit de Univers:

"*De câte ori iubito, de noi mi-aduc aminte,*
Oceanul cel de gheaţă mi-apare înainte:
Pe bolta alburie o stea nu se arată,
Departe doară luna cea galbenă – o pată".
(*"De câte ori, iubito..."*)

Pierderea iubirii înseamnă ieşire din armonia cosmică; din

această cauză, continuarea fenomenelor cunoscute ale naturii stârneşte întrebări dureroase şi profunde:

"Putut-au oare-atâta dor
În noapte să se stângă,
Când valurile de izvor
N-au încetat să plângă,

Când luna trece prin stejari
Urmând mereu în cale-şi,
Când ochii tăi, tot încă mari
Se uită dulci şi galeşi?"

("Când amintirile...").

II. b) Există, în poezia eminesciană a naturii şi iubirii, un anume fior cosmic cu adâncimi de vecie; în acest sens, chiar marele Călinescu îl singulariza hyperionic pe Eminescu: *"Nimeni nu mai cântase ca el iubirea ca eveniment cosmic..."*

Astfel, clipa iubirii este proiectată într-o *"sară"* oarecare, când scăderea luminii şi stelele care *"nasc umezi pe bolta senină"* constituie o etern repetată Geneză:

"Sara pe deal buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stele le scapără-n cale,
Apele plâng clar izvorând în fântâne;
Sub un salcâm, dragă, m-aştepţi tu pe mine".

("Sara pe deal").

Salcâmul (printre crengile căruia iubita priveşte trecerea lunii) devine, în termenii lui Mircea Eliade, o axă a lumii şi poartă de comunicare cu Universul. Cei doi îndrăgostiţi, surprinşi, în final, într-o imagine pură, hieratică[3], vor alcătui perechea primordială a lumii, a cărei imagine se repetă la infinit, până la capătul vremii.

Metafora – sinteză a perechii mitice apare în poemul *"Călin (file din poveste)"*[4]: în apropierea mesei de nuntă, izvoarele îşi adună stropii *"în cuibar rotind de ape, peste care luna zace"*. Cei doi îndrăgostiţi sunt astfel plasaţi în vecinătatea apelor primordiale, din care se naşte luna (poate primul astru al Universului).

Dacă în poeziile scrise până în 1876, cuplul se încadra în perioada începutului de lume, în cele scrise după aceea, pierderea iubirii echivalează cu o întoarcere în Haosul precosmic[5]: cânturile închinate dragostei străbat parcă dintr-o genune cețoasă *("Cum străbăteau atât de greu/ Din jalea mea adâncă")*, dorul devine apă care soarbe *("Căci te-a cuprins asemenea/ Lianelor din apă")*, iar

femeia care a refuzat iubirea *"A stricat rânduiala cosmică"* (Călinescu).

II.c) Numeroase sunt motivele romantice ale poeziei eminesciene a naturii şi iubirii: codrul, lacul, luna, teiul, mulţimea floralã, cadrul nocturn, spaţiul feeric sunt mereu întâlnite şi constituie oglinda acelui farmec *"dureros de dulce"* care este iubirea.

Tânărul îndrăgostit eminescian este mereu o ipostază a Luceafărului: *"cufundat în stele"* şi în lumea pură a visului de iubire, el încearcă să găsească, pe pământ, clipa de împlinire prin afecţiunea iubitei.

De fiecare dată însă este oprit din elanul său hyperionic şi restituit condiţiei sale.

Neînţeles de femeia care se încadrează în lumea comună, tânărul îndrăgostit eminescian se retrage în timpul absolut şi adoptă seninătatea abstractă a Luceafărului:

"Căci azi le semeni tuturor
La umblet şi la port,
Şi te privesc nepăsător
C-un rece ochi de mort."
("Pe lângă plopii fără soţ... ").

La rândul ei, iubita "alunecă" de la ipostaza de fiinţă umană (specifică primei perioade), la ipostaza mitică:

"Un chip de-a pururi adorat
Cum nu mai au perechi
Acele zâne ce străbat
Din timpurile vechi."
("Pe lângă plopii fără soţ... ").

Poezia eminesciană a naturii şi iubirii este unică şi tot ceea ce se include în aceasta va rămâne între valorile literaturii noastre şi de acum înainte.

Note:

1. **uranic** = cosmic;
2. **mitic** = aparţinând mitului;
3. **hieratic** = care ţine de lucruri sfinte;
4. Poemul este inspirat din folclor, dar conţine şi elemente ale poeziei naturii şi iubirii.
5. **Haosul precosmic** = perioada anterioară naşterii Cosmosului.

TESTUL nr. 120

Se dau versurile:

"Ah! în curând satul în vale-amuţeşte;
Ah! în curând pasu-mi spre tine grăbeşte:
Lângă salcâm sta-vom noi noaptea întreagă,
Ore întregi spune-ţi-voi cât îmi eşti dragă.

Ne-om răzima capetele unul de altul
Şi surâzând vom adormi sub înaltul,
Vechiul salcâm. – Astfel de noapte bogată,
Cine pe ea n-ar da viaţa lui toată?"

(M. Eminescu : "Sara pe deal").

Comentaţi versurile de mai sus, ţinând cont de următoarele cerinţe:

1. Integraţi idila *"Sara pe deal"* în contextul liricii eminesciene.
2. Stabiliţi locul şi rolul celor două strofe în această idilă.
3. Indicaţi rolul timpurilor verbale.
4. Comentaţi imaginea finală a celor doi îndrăgostiţi.
5. Demonstraţi că *"Sara pe deal"* este o idilă.

REZOLVARE:

1. Idila *"Sara pe deal"* se încadrează în poezia eminesciană a naturii şi iubirii şi concentrează toate trăsăturile acestei categorii de creaţii: dorul de dragoste, proiecţia în ideal a clipei de iubire, natura estivală, perechea mitică.

2. Cele două strofe reproduse mai sus (a V-a şi a VI-a ale poeziei) fac trecerea de la planul real, la planul ideal – visul *"misterios"* şi mereu neîmplinit al eului liric. Astfel, în cele două versuri exclamative din strofa a V-a, timpul pare a se opri din eterna lui curgere; situat între sat şi deal, între real şi ideal, tânărul îndrăgostit eminescian va reface destinul Luceafărului, fiind oprit din elanul său de iubire şi reiterat condiţiei sale.

Ultimele şase versuri ale idilei constituie o proiecţie a eului liric, o dorinţă care nu se va realiza nicicând.

3. Tot în cele două strofe, verbele sunt la viitor, chiar şi cele două verbe la prezent (*"amuţeşte"* şi *"grăbeşte"*), având tot sensul de viitor (*"în curând"*). Prin această alternanţă a timpurilor verbale (prezent/viitor) la nivelul întregii poezii, este marcată o trăsătură comună tuturor creaţiilor din această categorie: proiecţia în mit a

doritei clipe a întâlnirii.

4. Imaginea finală a celor doi îndrăgostiți este pură și hieratică: aflați sub *"vechiul salcâm"* și părtași fiind la nașterea stelelor (ca la o nouă Geneză), ei vor constitui perechea primordială, a cărei imagine se repetă mereu în curgerea vremii.

5. Poezia *"Sara pe deal"* este o idilă, întrucât îmbină elemente ale liricii peisagiste, cu eroticul, momentul iubirii fiind plasat într-un cadru pastoral și senin.

TESTUL nr. 121

Comentați versurile:

"Nourii curg, raze-a lor șiruri despică,
Ștreșine vechi casele-n lună ridică,
Scârțâie-n vânt cumpăna de la fântână,
Valea-i în fum, fluiere murmură-n stână.

Și osteniți oameni cu coasa-n spinare
Vin de la câmp; toaca răsună mai tare,
Clopotul vechi împle cu glasul lui sara,
Sufletul meu arde-n iubire ca para."

(M. Eminescu : "Sara pe deal").

REZOLVARE:

Versurile propuse spre a fi comentate constituie strofele a treia și a patra ale poeziei *"Sara pe deal"* de M. Eminescu și contribuie la încadrarea acestei creații în specia literară idila, aici fiind descris un cadru pastoral liniștit și un moment al muncilor câmpenești: întoarcerea oamenilor de la cosit.

Spațiul descris se constituie pe două dimensiuni:

a) una cosmică, în care predomină eminesciana lună plină, ale cărei raze răzbat printre nori;

b) una terestră, rustică și arhaică, în care se va oficia un ritual al iubirii.

În acest spațiu arhetipal mioritic, imaginile auditive sunt ordonate într-o gradație ascendentă, ca un pendant al creșterii iubirii din sufletul tânărului îndrăgostit: *"fluiere murmură-n stână"*, *"toaca răsună mai tare"*, *"Clopotul vechi împle cu glasul lui sara"*.

Clipa iubirii este astfel însoțită de armonii auditive, ca și când s-ar oficia un ritual sacru.

Repetarea epitetului *"vechi"* (*"streşine vechi"*, *"clopotul vechi"*) reluat, în finalul poeziei, pentru a caracteriza arborele sacru (*"vechiul salcâm"*) scoate clipa de dragoste din timpul concret şi o plasează în eternitate.

Câteva imagini vizuale (*"Valea-i în fum"*, *"Şi osteniţi oameni cu coasa-n spinare / Vin de la câmp"*) contribuie la realizarea unui cadru rustic, în care repetarea aceloraşi obiceiuri vine din veac.

Legătura dintre cele două planuri se face prin imaginea *"Streşine vechi casele-n lună ridică"*, sugerând un larg gest de îmbrăţişare cosmică.

Ritmul este coriambic, măsura versului este de 12 silabe, iar rima este împerecheată.

TESTUL nr. 122

Se dă textul:

"Şi te-ai dus, dulce minune,
Ş-a murit iubirea noastră –
Floare albastră! Floare albastră! ...
Totuşi este trist în lume!".

(M. Eminescu – *"Floare albastră"*).

Cerinţe:

1. Stabiliţi locul şi rolul acestor versuri în poezia menţionată.
2. Numiţi şi explicaţi elementul romantic predominant.
3. Comentaţi imaginea iubitei, sugerată în cuvintele *"dulce minune"*.
4. Comentaţi rolul repetiţiei din versul al III-lea.
5. Definiţi repetiţia ca mijloc de expresivitate poetică.

REZOLVARE:

1. Cele patru versuri încheie poezia *"Floare albastră"* de Mihai Eminescu; acum, tânărul îndrăgostit este plasat într-un alt timp (un prezent sărac şi trist prin pierderea iubirii), refăcând astfel mitul îngerului căzut din ideal, în real.

2. Elementul romantic predominant este floarea albastră; în opera scriitorului german Novalis, aceasta semnifică idealul, dorul nemărginit şi visul. Pentru Eminescu, aceasta înseamnă dorul de dragoste, visul pierdut în curgerea vremii, puritatea şi neuitarea; în unele creaţii eminesciene (*"Călin..."*, *"Sărmanul Dionis"*), florile albastre simbolizează nemurirea.

3. Imaginea iubitei, sugerată în cuvintele *"dulce minune"*

constituie o proiecție în mit a chipului acesteia: dacă, la început, ea era *"mititica"* (reprezentând ipostaza de ființă umană integrată realului), treptat, amintirea ei alunecă spre basm (*"Şi mi-i spune-atunci poveşti"*), pentru ca, în final, să se transforme în mit.

4. Repetiția din versul al treilea relevă intensitatea unei triste dilatate cosmic.

De fapt, această ultimă strofă (despărțită de restul poeziei printr-un şir de puncte de suspensie) aruncă o lumină nouă peste întregul poem. Ultimul vers are, în versiunea Maiorescu, forma *"Totul este trist în lume"*, ceea ce ar însemna ridicarea tristeții la rang universal; numai că, în 1873, în *"Convorbiri literare"*, poezia se încheie cu versul *"Totuşi este trist în lume"*. Aceasta ar putea sugera că, deşi iubita (plecată sau moartă) continuă să-i lumineze sufletul poetului, tristețea este mereu prezentă.

5. Repetiția este un mijloc de expresivitate poetică şi constă în folosirea, de mai multe ori, a unui/unor cuvânt/cuvinte, în scopul accentuării unor idei.

TESTUL nr. 123

Realizați o compoziție-eseu pornind de la cuvintele:

*"«**Luceafărul**» este o sinteză a categoriilor lirice mai de seamă pe care poezia lui Eminescu le-a produs mai înainte"* (Tudor Vianu).

Cerințe:

I. Enunțați şi discutați, în mod succint, tema poemului "***Luceafărul***" de Mihai Eminescu.

II. Selectați şi comentați principalele motive ale poemului menționat (existente şi în alte creații anterioare):

1. Iubirea dintre o ființă pământeană şi una eternă;
2. Naşterea lumilor cosmice;
3. Destinul geniului şi soarta omului comun.

REZOLVARE:

$I_{a)}$ Poemul filosofic "***Luceafărul***" (1883) este încrustat în destinul spiritual al poporului român, aşa cum epopeile homerice sunt încrustate în destinul grecilor. Motivația acestui loc privilegiat trebuie căutată în faptul că, în "***Luceafărul***" sunt reunite marile idei existențiale ale unui întreg neam: dorul de eternitate, vremelnicia[1] umană, soarta omului superior, iubirea ca eveniment cosmic, peisajul românesc.

Totodată, poemul reprezintă o sinteză a creației poetice eminesciene, genialul lui autor reunind aici teme, motive, idei și categorii lirice din toată opera sa anterioară.

I_b) "***Luceafărul***" este un poem filosofic, lirico-epic cu implicații dramatice și se încadrează în romantism; de asemenea, "***Luceafărul***" este un poem alegoric, tema lui fiind **destinul nefericit al geniului** care "*n-are moarte, dar n-are nici noroc*" (cum scria însuși poetul).

Reprezentat, în mod simbolic, prin Luceafărul/Hyperion, geniul este o ființă fără de stea, în care Creatorul a pus "*nemărginii de gândire*". În mod paradoxal însă, tocmai urieșismul minții sale îi aduce nefericirea, datorită capacității de a vedea mizeria lumii (cum scria Schopenhauer).

II_1. **Iubirea dintre o ființă pământeană și una eternă** are, în poem, două izvoare folclorice: basmul cules de călătorul german R. Kunisch, din Muntenia și mitul Zburătorului.

a) Dacă am privi "***Luceafărul***" doar ca pe un poem epic, cel dintâi "personaj" al său este "*O prea frumoasă fată*" de împărat, trăitoare în timpul mitic al basmelor ("*A fost odată ca-n povești*"). Cele două trăsături încadrând-o în timpul etern (ca pe Ileana Cosânzeana), imaginea fetei de împărat o amintește acum pe frumoasa mireasă-zână a lui Călin ("*Călin (file din poveste)*" – 1876); și aceasta trăise într-un castel "*singuratic*", departe de lume; și aceasta îndrăgise un Zburător pe care îl invocase în vis; în sfârșit, și aceasta purtase (în florile albastre care o împodobeau) apanajul eternității.

În prima parte a poemului "***Luceafărul***", fata de împărat se mai aseamănă și cu tânăra îndrăgostită din poezia "***Floare albastră***" (1873). Ființă umană integrată realului ("*mititica*") și "*dulce minune*" restituită mitului, și ea își chemase iubitul "*cufundat în stele*" să coboare în lumea pământeană, pentru o trecătoare "*oră de iubire*". Mai târziu și iubirea ei se mistuise în neguri de uitare, lăsând în urmă un acut sentiment de solitudine cosmică.

Aceasta ar fi ipostaza folclorică a fetei de împărat.

În partea a II-a a poemului "*Luceafărul*", tânăra domniță trăiește arhetipalul complex al "căderii" din timpul privilegiat, în timpul comun.

Cel dintâi insemn al acestei "căderi" îl constituie numele de Cătălina, sugerând apropierea de pajul Cătălin ("*băiat din flori și de pripas*", cu origine efemeră și nestatornică).

Al doilea insemn ar putea fi spațiul ingrat în care ia naștere idila dintre pământeni:

"Şi-n treacăt o cuprinse lin
Într-un ungher degrabă"

Ungherul trezind în mintea noastră reprezentarea mucegaiului şi a degradării, rezultă că, în planul uman, "*toți se nasc spre a muri*".

Se vădeşte acum, câtă dreptate avea Dumnezeu (în basmul cules de Kunisch) când asemăna "copiii pământului" cu spuma mării, născută şi risipită de o boare de vânt.

Renunțând, fie şi din neputință, la iubirea înaltă a Luceafărului, Cătălina aminteşte de iubita din şirul de poezii eminesciene scrise după 1876: ***"Adio", "De câte ori, iubito ...", "Ce e amorul?", "Pe lângă plopii fără soț..."*** ş.a..

În toate, visul "*misterios/Şi blând din cale-afară*" al iubirii pierise; în toate, femeia se întorsese în lumea ei, lăsând bărbatul să-şi ducă singur povara vremii, până când ora destinului său avea să-l întoarcă în Univers şi să-l prefacă în Luceafăr.

Aceasta ar fi ipostaza umană a celei care îndrăgise o stea.

Partea ultimă a poemului, o salvează pe Cătălina de condiția ei ingrată: restituită mitului şi purității originare, ea asistă, alături de Cătălin, la naşterea din Edde a lunii:

"Căci este sara-n asfințit
Şi noaptea o să-nceapă;
Răsare luna liniştit
Şi tremurând din apă".

Proiectată pe acest fundal de Geneză, imaginea celor "*doi copii / Cu plete lungi, bălaie*" o reconstituie pe cea a tinerilor din "***Dorința***", din "***Sara pe deal***" sau din alte poezii eminesciene ale naturii şi iubirii, scrise înainte de 1876. De fiecare dată, imaginea aceasta pură reprezintă prima pereche a lumii, şi devine arhetipală.[2]

Aceasta ar fi ipostaza mitică a fetei, comună tuturor reprezentărilor iubitei din poezia eminesciană.

b) Cel de al doilea "personaj" al iubirii tragice şi neîmplinite este Luceafărul/Hyperion (cunoscând şi el mai multe ipostaze):

1. De stea spre care tinde, cu ardoare, frumoasa fată care îşi transferă în iubirea pentru Luceafăr, nostalgia după steaua natală:

"Privea în zare cum pe mări
Răsare şi străluce,

Pe mișcătoarele cărări
Corăbii negre duce".

2. Ipostaza de Zburător se conturează în visul nocturn al tinerei pământence care își aduce pe pământ iubitul prin repetarea incantației cu valoare magică:

"Cobori în jos, luceafăr blând,
Alunecând pe-o rază,
Pătrunde-n casă și în gând
Și viața-mi luminează!"

Acum, Luceafărul îl amintește pe Călin/Zburătorul cu deosebirea că, în timp ce acesta din urmă "coboară" de la condiția de Zburător, la cea de "*voinic*", cel dintâi va urca spre izolarea apollinică[3] din final.

3. Cele două ipostaze mitologice (neptunică și plutonică) se încheagă în prima parte a poemului. Acum, atras de chemările ființei pământene, Luceafărul se va naște din cer și din apa primordială, iar toiagul "*încununat cu trestii*" pe care-l poartă, trimite la mitologicul Poseidon (Neptun la romani).

Pregnantă este însă ipostaza plutonică, figura nou întrupatului din noapte și soare, fiind percepută de ființa pământeană prin antiteză cu prima apariție: "îngerul" se convertise în "demon", întrucât Luceafărul îndrăznise să-și schimbe "*locul lui de sus*", comițând astfel păcatul luciferic.

Mitul îngerului căzut este des întâlnit în poezia eminesciană anterioară *"Luceafărului"*: *"bătrânul dascăl" ("Scrisoarea I")* "cade" din timpul auroral al genezelor, într-o lume măruntă și pieritoare, sortită să-și încheie "*în patru scânduri*" destinul efemer; poetul însuși "cade" din "*zilele de-aur*" ale înaintașilor, într-o lume hâdă în care arta, patriotismul și iubirea sunt murdărite *("Epigonii", "Scrisoarea III", "Scrisoarea IV")*.

II_2 **Nașterea lumilor cosmice** ar putea constitui un al doilea motiv comun, în poem fiind înfățișată în strofele 65-70 din partea a III-a.

Aspirând spre "*fericirea edenică a topirii în natură*" (Călinescu), Luceafărul străbate infinitul celest, înapoi spre origini. Aici, sintagma "*cer de stele*" constituie o reluare, cu alți termeni, a tabloului "*roiurilor*" de aștri din "*Scrisoarea I*".

Devenit spirit pur, ("*gând purtat de dor*" s.n.), Luceafărul reface istoria creației, asistând încă o dată la marea Geneză, la care mai fusese martor ca făptură a primei creații. Călătoria însetatului

de viață finită se încheie în vârsta precosmică, acolo unde nu există nici spațiu, nici timp, întrucât "*Vremea, ca o apă, n-are puterea de a se umfla în pulul ei şi a ieşi din goluri*" (Călinescu).

Întâlnim aici, acelaşi spațiu al negării ("*La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă*" – "*Scrisoarea I*"), din care lumea se va întrupa printr-o eroare (cum scria poetul într-o variantă); reluată în "*Luceafărul*", ideea greşelii primordiale va da naştere setei de repaos care, caracterizând Cosmosul, îl va cuprinde şi pe Luceafăr:

"Nu e nimic şi totuşi e
O sete care-l soarbe,
E un adânc asemene
Uitării celei oarbe".

II$_3$. **Destinul geniului şi soarta omului comun.**

Cele 98 de strofe ale poemului, structurate în patru părți simetrice sunt subordonate la două planuri: universal-cosmic şi uman-terestru. Chiar existența celor două planuri va fixa cei doi termeni ai alegoriei: geniul şi omul obişnuit, negenial.

Primul este reprezentat de Luceafărul/Hyperion, cele două nume fixând două ipostaze existențiale ale geniului: ipostaza umană şi ipostaza eonică.[4]

a) Ipostaza de om superior "*neînțeles de contemporani, osândit la o suferință inerentă esenței sale*" (Călinescu) este realizată în prima şi în ultima parte a poemului.

Purtător de lumină şi însetat de cunoaştere, geniul cuprinde, în mintea lui uriaşă, dimensiunile universale ale spațiului şi ale timpului, tot aşa cum Luceafărul sau "*bătrânul dascăl*" se întorc în prelume.

Această imersiune titanică este stăvilită însă de timpul prea scurt al unei vieți de om ("*... şi gânduri/Ce-au cuprins tot universul încap bine în patru scânduri*" – "*Scrisoarea I*"). Aici ar putea fi căutată prima cauză a nefericirii geniului.

Atras, ca şi Ulysse, de cântecul de sirenă al lumii ("*Cu un cântec de sirenă/Lumea-ntinde lucii mreje*" – "*Glossă*"), geniul va trăi tristețea dezamăgirii, căci "*chipul de lut*" nu-i va înțelege măreția singulară. Aceasta ar fi o a doua cauză a nefericirii sale. Soluția o constituie izolarea mândră în lumea înaltă a Ideii ("*Ci eu în lumea mea mă simt/Nemuritor şi rece*") sau renunțarea: "*De te-ndeamnă, de te cheamă/Tu rămâi la toate rece*" ("*Glossă*").

b) Ipostaza eonică se conturează în discursul Demiurgului, din partea a III-a a poemului "*Luceafărul*".

Acestei ipostaze îi corespunde numele de Hyperion. "*Hyper-ion = cel care zboară pe deasupra*" (cum scria Călinescu), geniul este o făptură a primei creații, fiind legat de spirit și nu de materie. Geniul constituie o întrupare eonică, primind de la Demiurg atributele de Creator, pricină pentru care este pus pe același plan cu acesta: "*Noi nu avem nici timp, nici loc/Și nu cunoaștem moarte*". Versurile separă ființele eterne de cele vremelnice, omul comun fiind caracterizat prin opoziție cu geniul. Cel dintâi este nestatornic, rizibil (clădind astăzi ceea ce mâine se va dărâma), incapabil să trăiască o singură dată, întrucât "*Toți se nasc spre a muri/Și mor spre a se naște*". Conform unor vechi credințe indiene (preluate de poet prin intermediul lui Schopenhauer), sufletul nu moare, ci se reîncarnează într-un alt trup.

Dorința lui Hyperion de a deveni muritor nu poate fi satisfăcută, deoarece nici măcar Demiurgul nu mai poate schimba ordinea prestabilită (*"... dar moartea nu se poate"*). Aceasta ar fi o a treia cauză a nefericirii geniului.

II_4 Alte teme și motive comune: timpul, natura, vremelnicia umană.

Note:
1. **vremelnicia umană** = faptul de a fi muritor
2. **arhetip** = model repetabil și etern
3. **apollinic** = calm, detașat, senin.
4. **Eon** = ipostază a Creatorului.

TESTUL nr. 124

Se dau versurile:

"*A fost odată ca-n povești,*
A fost ca niciodată,
Din rude mari împărătești,
O prea frumoasă fată.

Și era una la părinți
Și mândră-n toate cele,
Cum e fecioara între sfinți
Și luna între stele".

(Mihai Eminescu: *"Luceafărul"*).

Comentați textul, ținând seama de următoarele cerințe:

1. Stabiliți locul și rolul acestor versuri în poemul eminescian

"*Luceafărul*".

2. Comentați rolul cezurei din versul al II-lea.

3. Selectați trăsăturile care îi conferă unicitate ființei pământene.

4. Demonstrați că forma finală "*O prea frumoasă fată*" este mai potrivită decât variantele "*Un ghiocel de fată*" sau "*Un bujorel de fată*" (la care poetul a renunțat).

5. Comentați cele două comparații finale. Definiți comparația.

REZOLVARE:

1. Versurile selectate constituie primele două strofe (din cele nouăzeci și opt) ale poemului "***Luceafărul***" de Mihai Eminescu.

Rolul lor este de a o prezenta pe frumoasa pământeancă și de a o plasa în timpul etern al basmelor.

2. Cezura este pauza care se face în interiorul unui vers; în acest caz, cezura apare în versul al II-lea, după "*A fost*" și are înțelesul de "A fost și nu va mai fi", conferind unicitate unei povești de iubire puse, de la început, sub semnul imposibilității.

3. Ființa pământeană este unică prin descendență, prin frumusețe și prin regimul ei temporal care, plasând-o în lumea basmului, o apropie de ființele eterne.

4. Înainte de a se opri la versul "*O prea frumoasă fată*", poetul a încercat mai multe variante; caracterul "terestru" al celor două variante menționate mai sus, ar fi pus-o pe frumoasa fată în imposibilitatea de a se ridica la înălțimea Luceafărului.

5. Comparația este o figură de stil care constă în alăturarea a doi termeni, pentru a-l pune în evidență pe unul prin celălalt.

Asemuită cu Fecioara și cu luna, fata își sporește unicitatea, puritatea și frumusețea.

TESTUL nr. 125

Se dau versurile:

"*Ei numai doar durează-n vânt*
Deșerte idealuri –
Când valuri află un mormânt,
Răsar în urmă valuri;

Ei doar au stele cu noroc
Și prigoniri de soarte,
Noi nu avem nici timp, nici loc,

Şi nu cunoaştem moarte".

(Mihai Eminescu: *"Luceafărul"*).

Comentaţi textul, ţinând cont de următoarele cerinţe:

1. Stabiliţi locul fragmentului în poemul eminescian.
2. Enunţaţi ideea centrală a acestor strofe.
3. Comentaţi mijloacele artistice utilizate de poet pentru realizarea acestei idei.
4. Definiţi metafora.
5. Numiţi elementul romantic predominant.

REZOLVARE:

1. Cele două strofe selectate se încadrează în discursul Demiurgului, din partea a III-a a poemului.

Obosit de recea eternitate, Hyperion îi ceruse Creatorului o viaţă scurtă (de om), după care să urmeze repaosul, "eterna reîntoarcere" la condiţia iniţială.

Demiurgul îi ţine însetatului de repaos o lecţie de cunoaştere, la sfârşitul căreia el va înţelege că schimbarea este imposibilă.

2. Ideea centrală a fragmentului este cea a destinului uman, aflat în antiteză cu soarta fiinţelor eterne.

3. Dintre mijloacele artistice utilizate de poet pot fi menţionate:

a) Construcţia "*durează-n vânt*" care, prin antiteza dintre cei doi termeni sugerează zădărnicia zbaterilor umane: fiinţe mărunte, rizibile, oamenii care astăzi clădesc ceea ce mâine se va risipi, alcătuiesc o adevărată "panoramă a deşertăciunilor".

b) Inversiunea "*deşerte idealuri*" accentuează ideea de inutilitate a eforturilor, gândurilor şi dorinţelor omeneşti.

c) Metafora valurilor sugerează alte caracteristici ale condiţiei umane: nestatornicia, zbuciumul, continua alergare sfârşită în mormânt, permanenta înlocuire a unor oameni cu alţii, într-o curgere infinită şi neschimbată.

d) Metafora "*stele cu noroc*" sporeşte dramatismul destinului uman, aflat sub semnul schimbător al norocului.

e) Antiteza între "*ei*" şi "*noi*" opune fiinţelor mărunte lumea infinită, aflată dincolo de spaţiu şi timp a fiinţelor eterne.

4. Metafora este figura de stil prin care sensul propriu al unui cuvânt se modifică, pe baza unei comparaţii subînţelese.

5. Elementul romantic predominant este antiteza.

TESTUL nr. 126

Comentați sentința finală din discursul Demiurgului (partea a III-a a poemului filosofic "***Luceafărul***" de Mihai Eminescu).

REZOLVARE:

Sentința finală din discursul Demiurgului este "*Dar moartea nu se poate ...*". Aceste cuvinte sunt rostite după ce Creatorul îi oferise lui Hyperion alte moduri existențiale (toate având virtuți creatoare): cântul lui Orfeu, gloria întemeietorului de țară și cucerirea infinitului.

Imposibilitatea de a-i dărui moartea trebuie explicată prin concepția indiană a legăturii dintre creat și creator: Hyperion face parte din Demiurg, iar moartea lui ar aduce pieirea și a celui din urmă.

În plus, oamenii nici măcar nu mor total, nu ajung la Nirvana[1], ci se reîncarnează în alți oameni, trăind și ei, într-un mod zbuciumat, o altă eternitate.

În sfârșit, nici măcar Demiurgul nu poate opri acestă curgere și cuvintele lui îi subliniază neputința.

Note:

1. Nirvana = în concepția indiană, aceasta înseamnă moartea totală, încetarea ciclului reîncarnărilor.

TESTUL nr. 127

Alcătuiți o compoziție-eseu pe tema: "Caracterul național al poeziei eminesciene". Veți trata următoarele idei:

I. Semnificația conceptului de "*național*".

II. Trăsături ale poeziei eminesciene (care o încadrează în acest concept):

a) Sentimentul timpului;
b) Viziunea asupra istoriei naționale;
c) Descrierea peisajului românesc;
d) Prelucrarea unor mituri autohtone;
e) Utilizarea resurselor limbii române.

REZOLVARE:

I. De o sută de ani ne este dor de Eminescu și, oricât ar vremui peste noi o istorie vitregă, Poetul Etern este și va rămâne al nostru, al românilor; în fiecare dintre poeziile sale se răsfrânge modul de a gândi al acestui neam, așa cum cerul înstelat se oglindește într-un bob de rouă: sentimentul timpului, istoria văzută ca dramă, spațiul

românesc, vremelnicia umană, figurile mitologiei naționale – toate își găsesc locul în aceste creații.

În termeni de dicționar, prin "*național*" se înțelege ceea ce este propriu unei națiuni, ceea ce îi aparține sau o caracterizează. În lumina acestei definiții, o cercetare globală a poeziei eminesciene, relevă că, în toate compartimentele ei (tematic, ideatic, artistic, lingvistic), aceasta are un profund caracter național.

$II_{a)}$ **Sentimentul timpului**, al curgerii lui neoprite în rotația anotimpurilor și al caracterului vremelnic al ființei umane este prezent în folclor, dar și în literatura scrisă. Din conștiința aceasta tragică se naște setea de eternitate (exprimată în balada pastorală "***Miorița***" despre care Mircea Eliade scria că reprezintă arhetipul nostru spiritual).

Cele două "fețe" ale timpului vor da naștere, în poezia eminesciană, la tot atâtea ipostaze ale acestuia:

1. Timpul ca veșnicie;
2. Timpul ca durată (numită frecvent "*clipă*").

1. Timpul ca veșnicie este cel anterior nașterii Universului și este situat în neguri de nemișcare:

"La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă
Pe când totul era lipsă de viață și voință,
Când nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns...
Când pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns".
("Scrisoarea I").

Ieșirea din acestă stare de grație se va produce prin nașterea primei planete ca urmare a voinței de a trăi (despre care vorbea Schopenhauer).

Dar "*lumea mare*" a cărei viață se întinde pe "*mii de veacuri înainte*" își pierduse, odată cu nașterea, eternitatea absolută; măruntele ființe umane nici nu-și dau seama că veșnicia Universului este doar relativă ("*Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată / Că-ndărătu-i și-nainte-i întuneric se arată*") și că va fi urmată de întoarcerea în "*eterna pace*".

Convertirea timpului curgător în eternitate ("*Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie*") este însoțită de o acută filosofie a nimicului:

"Când sorii se sting și când stele pică,

Îmi vine a crede că toate-s nimică,"
("Mortua est!")

În apropierea veşniciei se află geniul: făptură a primei creaţii (întrucât Demiurgul a zămislit, mai întâi, geniul/spiritul şi pe urmă lumea materială şi pe oamenii comuni), geniul încearcă mereu să se întoarcă în eternitatea pură:

" Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaşte,
Şi vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naşte."
("Luceafărul").

Fiind însă o fiinţă aşezată între oameni şi zei, geniul eminescian trăieşte complexul luciferic al "căderii" în lumea comună; aici va cunoaşte sentimentul propriei fragilităţi şi al suferinţei născute din iubire:

"Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată;
Pururi tânăr înfăşurat în manta-mi,
Ochii mei nălţam visători la steaua
Singurătăţii.

Când deodată tu răsărişi în cale-mi,
Suferinţă tu, dureros de dulce ...
("Odă (în metru antic)").

Soluţia o constituie detaşarea, izolarea mândră de frământările lumii (care încercase să-l momească prin cântecul ei de sirenă):

"De te-ndeamnă, de te cheamă
Tu rămâi la toate rece."
("Glossă").

Tot în vecinătatea veşniciei se află şi cei doi îndrăgostiţi eminescieni (din poezia anterioară anului 1876): plasaţi sub lumini de Geneză, în apropierea apelor primordiale din care se naşte luna, cei doi "*copii/Cu plete lungi, bălaie*" se vor încadra în armonia cosmică, întrucât "*numai dragostea şi moartea îi pot reda Universului pierduta lui unitate*" (Zoe Dumitrescu Buşulenga).

2. Timpul ca durată este "*clipa cea repede*" a vieții omului comun. Atât de frumos exprimată în folclorul național, ideea vremelniciei umane capătă accente dramatice în elegia filosofică "***Revedere***". Întors la bătrânul codru, după o călătorie inițiatică prin lume, omul înțelege un mare adevăr: codrul (în ale cărui lacuri se reflectă naşterea stelelor) se împărtăşeşte mereu din timpul pur al Genezei, păstrându-şi viața fără de moarte.

Ridicat la rangul de Idee platoniciană, codrul eminescian aparține spațiului românesc, în care Dunărea devine o ipostază a râului heraclitic[1]:

"Şi de-i vremea bună, rea,
Mie-mi curge Dunărea".

Cu atât mai dramatică devine condiția umană (fixată în două versuri de mare profunzime):

"Numai omu-i schimbător,
Pe pământ rătăcitor,"

Destinul uman este rezumat şi în cinci strofe din discursul Demiurgului ("***Luceafărul***"). Aici, termenii: *"un om"*, *"oamenii"*, *"oameni"* (şi metafora valurilor care îi caracterizează) sunt însoțiți de verbe ca: *"piară"*, *"s-ar naşte"*, *"află"* (un mormânt), *"răsar"*, *"se nasc"*, *"mor"* sugerând necontenitul ritual al trecerii generațiilor.

II_b **Viziunea asupra istoriei naționale** proiectează în mit şi în epopee existența poporului român.

Timpul istoriei naționale cunoaşte, şi el două ipostaze:

1. Ipostaza mitică este cea din vastul poem "***Memeto mori!***", în care, învârtind uriaşa roată a istoriei lumii (cum spunea Călinescu), autorul se opreşte şi asupra Daciei.

Aici, Dacia veche este înfățişată ca un spațiu privilegiat, sacralizat prin prezența zeilor care coboară prin poarta solară, spre a se amesteca cu oamenii.

2. Ipostaza eroică este înfățişată în prima parte a poemului "***Scrisoarea III***", în care autorul alege un moment repetabil, arhetipal al devenirii noastre ca popor: lupta dintre Mircea şi Baiazid, de la Rovine.

Primul este unul dintre termenii triunghiului domn-patrie-

români şi reprezintă statornicia în insula de nemurire care este ţara. Voievodul român nu apără doar un teritoriu, ci o "*cetate*" făcută "*din noi*" (cum scria, într-o variantă, autorul). Peste ţara lui Mircea s-au abătut necontenit furtunile istoriei, Darius şi alţi "*împăraţi pe care lumea nu putea să-i mai încapă*", purtându-şi puhoaiele omeneşti peste Dunăre; toţi au cerut "*pământ şi apă*" (insemnele supunerii), dar toţi au fost nimiciţi şi uniformizaţi în amestecul de apă şi pământ în care au fost transformaţi:

"Cum veniră, se făcură toţi o apă ş-un pământ".

Ca în vechile epopei, tabloul bătăliei se încheagă pe un plan de măreţie fantastică : Dunărea devine un "personaj" fabulos (a cărui mânie îneacă "*spumegând*" oştile inamice), codrul sloboade din adâncurile lui, miile de "*capete pletoase*" (imagini multiplicate ale strămoşilor daci), iar "*râul, ramul*" care mereu se mişcă, simbolizează viaţa fără sfârşit a pământului românesc.

În episodul bătăliei, Mircea devine erou de epopee, mânând în luptă "*vijelia-ngrozitoare*", ca şi când în el s-ar fi întrupat Mânia universală.

II$_c$ **Descrierea spaţiului românesc** constituie o altă coordonată a caracterului naţional al liricii eminesciene.

Spaţiul poetic eminescian este cel mioritic: blând, unduios, cald şi ocrotitor, aflat (ca în creaţia populară), într-o necontenită comuniune cu omul.

Şi toposul[2] descris de poet cunoaşte mai multe ipostaze:

1. Ipostaza fabuloasă: poezia "***Fiind băiet păduri cutreieram***" se încadrează într-o "eternă reîntoarcere" la spaţiul magic al copilăriei. Reperele acestui cadru sunt cele cunoscute: pădurea, izvorul, luna, noaptea. Este un spaţiu muzical şi armonios, în care "*apa sună-ncetişor*", iar ramurile îşi transmit freamătul, ca într-o îmbrăţişare.

În acest tablou, glasul eternelor izvoare şi luna care trece pe cer în eterne rotaţii, se încadrează în ritmurile cosmice, aducând somnul şi visarea.

De aici, începe planul fabulos: sub lumina argintie, peisajul se transformă în "*rai din basme*"; ca într-o altă lume, prin ierburile înalte şi foşnitoare se aud, parcă sosind din mit, turmele de cerbi care vor asista la naşterea, dintr-un tei, a unei blonde zâne.

2. Ipostaza feerică este întâlnită în poezia naturii şi iubirii

anterioară lui 1876: spațiu al dorului de dragoste, alcătuit din irizări albastre și susur de ape, natura eminesciană este străbătută de un fior cosmic, cu adâncimi de vecie.

II_d **Prelucrarea unor mituri autohtone** constituie o altă trăsătură a caracterului național al poeziei eminesciene.

Crescut într-un orizont magic alcătuit din "*povești și doine, ghicitori, eresuri*", poetul se va întoarce necontenit către acestea: eresul potrivit căruia unii morți se transformă în stafii ("***Strigoii***"), credința că lângă fiecare nou născut stau niște ursitoare (***"Povestea Dochiei și ursitorile***") sau ideea că fiecare om are o stea ("***Povestea magului călător în stele***") își găsesc minunate întrupări în opera eminesciană.

Cel mai elocvent exemplu îl constituie însă mitul Zburătorului care a dat naștere poemelor "***Călin (file de poveste)***" și "***Luceafărul***".

În ambele, mitul este integrat unui basm al cărui timp ("*A fost odată ...*") este illo tempore, începutul lumii; în ambele, fata vizitată de Zburător este pământeancă și zână, alunecând spre una dintre cele două condiții.

Importantă este însă convertirea Zburătorului din "***Luceafărul***": ființa supranaturală care stăpânise visul erotic al pământencei, se universalizează devenind eon[3]. Scos din mit și fixat, în final, pe ecranul unei eternități senine, el își va schimba condiția dionisiacă[4] în apollinică detașare, căci aventura nu se va repeta niciodată.

II_e Nici unul dintre poeții anteriori lui Eminescu, n-a ridicat limba română la nivelul sublimului și puțini au făcut-o după aceea, cu aceeleași rezultate.

Înțelegând că limbajul poetic trebuie să pornească de la origini, de la limba veche, Eminescu le-a imprimat unora dintre versurile sale un parfum cronicăresc unic ("*Au prezentul nu ni-i mare? ...*"); inspirându-se din folclor, poetul a realizat o armonie unică (*"Peste vârf de rămurele/Trec în stoluri rândunele, /Ducând gândurile mele/Și norocul meu cu ele"*); numeroase sunt, de asemenea, expresiile populare ("*bată-i vina*"), formele populare și familiare ale vorbirii ("*De nu m-ai uita încalte*") ca și folosirea, uneori în rimă, a cuvintelor legate prin cratimă ("*recunoască-l/dascăl*").

Acestor procedee li se adaugă introducerea unor concepte filosofice, termeni mitologici, nume proprii, noțiuni etc. toate fiind îmbinate într-un limbaj fără seamăn.

Numit de Călinescu "Poetul național", Eminescu i-a asigurat

poporului din care s-a întrupat un sacru loc în eternitate.

Note:

1. **Râul heraclitic** = figurat, trecerea timpului.
2. **topos** = loc;
3. **eon** = ipostază a Creatorului;
4. **dionisiac** = fervent (asemeni lui Dyonissos);
5. **apollinic** = liniştit, senin.

TESTUL nr. 128

Se dă textul:

"- Ia, eu fac ce fac de mult,
Iarna viscolu-l ascult,
Crengile-mi rupându-le,
Apele-astupându-le,
Troienind cărările
Şi gonind cântările;
Şi mai fac ce fac de mult,
Vara doina mi-o ascult
Pe cărarea spre izvor
Ce le-am dat-o tuturor,
Împlându-şi cofeile,
Mi-o cântă femeile."

(Mihai Eminescu: "*Revedere*").

Comentaţi fragmentul de mai sus, ţinând cont de următoarele cerinţe:

1. Integraţi acest text în poezia"***Revedere***" de M. Eminescu.
2. Integraţi poezia în creaţia eminesciană.
3. Selectaţi şi comentaţi mijloacele utilizate de autor pentru a contura ideea de timp.
4. Descoperiţi trăsăturile care fac parte din sfera noţiunii de "naţional".
5. Motivaţi încadrarea acestei poezii în specia literară elegia.
6. Precizaţi felul rimelor.

REZOLVARE:

1. Fragmentul selectat constituie a doua strofă a poeziei "***Revedere***" de M. Eminescu şi cuprinde prima parte a răspunsului pe care bătrânul codru i-l dă omului.

2. Elegia filosofică "***Revedere***" (publicată în revista "***Convorbiri literare***" în 1879), se încadrează în şirul creaţiilor

inspirate din folclor şi are la bază mai multe doine populare.

3. Ideea care străbate poezia este trecerea timpului, cu efectele pe care aceasta le are asupra naturii şi asupra omului. Mijloacele folosite de autor pentru a o contura sunt:

a) Repetiția: în toată poezia, cuvântul "*vreme*" se repetă de şase ori, în fragmentul propus, noțiunea de timp fiind conținută în locuțiunea "*de mult*" (care câştigă un relief aparte prin reluarea ei în versul al VII-lea, însoțită de repetiția "*fac ce fac*").

b) Substantivele: "*iarna*" şi "*vara*" sugerează necontenita rotație a anotimpurilor şi, prin urmare, trecerea vremii într-o uniformitate mereu egală cu ea însăşi.

c) Imaginile vizuale, auditive şi motorii care însoțesc aceste substantive.

d) Interjecția "*ia*" (de factură populară) care accentuează ideea bătrâneții codrului.

4. Trăsăturile care încadrează acest fragment în sfera noțiunii de "național" sunt: inspirația din folclor, reliefarea unor idei proprii filosofiei populare româneşti, imaginile din peisajul autohton, prezența doinei în existența omului.

5. Această poezie este o elegie filosofică, întrucât trezeşte sentimente de tristețe şi regret pentru soarta perisabilă a ființei umane.

6. Rimele sunt împerecheate.

TESTUL nr. 129

Se dau versurile:

"*Sara pe deal buciumul sună cu jale,*
Turmele-l urc, stele le scapără-n cale,
Apele plâng, clar izvorând în fântâne;
Sub un salcâm, dragă, m-aştepți tu pe mine.
.....
Nourii curg, raze-a lor şiruri despică,
Streşine vechi casele-n lună ridică,
Scârțâie-n vânt cumpăna de la fântână,
Valea-i în fum, fluiere murmură-n stână."

(M. Eminescu: "*Sara pe deal*").

Comentați acest fragment, ținând seama de următoarele cerințe:

1. Încadrați fragmentul în poezia "*Sara pe deal*".
2. Încadrați poezia menționată în contextul operei

eminesciene.

3. Selectați și comentați ideile, imaginile artistice și celelalte mijloace care subliniază elementul național.

REZOLVARE:

1. Versurile propuse spre a fi comentate fac parte din strofele întâi și a treia ale idilei "***Sara pe deal***" de Mihai Eminescu.

2. Poezia menționată se încadrează în șirul creațiilor eminesciene ale naturii și iubirii. Și cum dragostea constituie un eveniment cosmic, terestrul și celestul tind unul către celălalt, ca în vechile mituri în care Cerul se logodea cu Pământul: turmele urcă dealul, stelele își revarsă lumina spre văi, casele își ridică spre lună vechile lor acoperișuri, ca într-un larg gest de îmbrățișare astrală.

3. În cele două strofe, autorul descrie un peisaj domestic și pastoral, cu turme și sate ancestrale pierdute în depărtări. În acest cadru, tânguirea de bucium, stâna în care fluierul "*murmură*" la ceas de înserare, casele streșinite și fântâna cu lunga ei cumpănă scârțâitoare, alcătuiesc reperele unui peisaj românesc.

Componentele acestui topos sunt dealul și valea, formând, împreună, spațiul mioritic (despre care vorbea Blaga). Din linia lui ondulată se nasc, în sufletul poetului, nostalgii fără nume, transmise naturii personificate: *"buciumul sună cu jale"*, *"apele plâng"*, *"fluiere murmură-n stână"* (s.n.)

În cele două strofe s-ar mai putea distinge setea de nemurire care-i caracterizează pe oamenii acestui pământ. Ea se concretizează în acele imagini care se repetă etern, de la începutul lumii: "*apele plâng, clar izvorând în fântâne*", luna "*trece pe cer*" în eterne rotații, stelele se nasc, repetând Geneza. Sub lumina lor, cei doi tineri vor deveni perechea arhetipală, mereu aceeași până la capătul vremii.

TESTUL nr. 130

Se dau versurile:

"Rămâneți în umbră sfântă, Basarabi și voi Mușatini
Descălecători de țară, dătători de legi și datini,
Ce cu plugul și cu spada ați întins moșia voastră
De la munte pân'la mare și la Dunărea albastră."

(Mihai Eminescu: *"Scrisoarea III"*).

Comentați fragmentul de mai sus, subliniind:

1. Locul acestor versuri în poemul "***Scrisoarea III***" de M.

Eminescu

2. Semnificația numelor proprii din primul vers.
3. Trăsăturile care ar putea include acest fragment în sfera conceptului de "național".
4. Sensul cuvântului "*moșia*" în acest text.

REZOLVARE:

1. Cele patru versuri reproduse încheie prima parte a poemului "*Scrisoarea III*" de M. Eminescu.

Ca și celelalte "*Scrisori*" eminesciene, poemul menționat este alcătuit din două părți, pe baza antitezei dintre ideal și real; în consecință, textul propus constituie "pragul" dintre evocarea unui trecut eroic și sublim și satira la adresa unui prezent care maculează totul.

2. Numele proprii din primul vers sunt ale întemeietorilor celor două Țări Române, pe care autorul îi proiectează într-un timp sacru (metafora "*umbră sfântă*"). Trăind , ca și Luceafărul complexul "căderii" din veacul de aur, în noroiul contemporan, poetul le adresează înaintașilor un cald rămas-bun.

3. Printre trăsăturile care ar putea include acest episod în sfera conceptului de "național", pot fi menționate:

a) Folosirea pluralului (pentru numele proprii), procedeu care sugerează admirația poetului față de șirul ziditorilor de glie;

b) Tonul cald al adresării;

c) Expresia "*Descălecători de țară*" (cu sugestii de limbaj cronicăresc);

d) Cele două metafore (a plugului și a spadei) esențializând o istorie alcătuită din muncă și lupte.

e) Epitetul "*Dunărea albastră*" sugerând seninul și viața eternă a spațiului autohton.

4. Termenul "*moșia*" are sensul de țară; hotarele ei, cuprinzând elementele eterne ale lumii ("*De la munte, pân'la mare și la Dunărea albastră*" s.n.) sunt cele ale veciei și dăinuirii poporului român.

ALEXANDRU MACEDONSKI : "NOAPTEA DE DECEMVRIE", "RONDELUL ROZELOR DE AUGUST".

TESTUL nr. 131

Realizați o compoziție – eseu pe tema: "Motivul geniului în poemele: «***Luceafărul***» de M. Eminescu și «***Noaptea de decemvrie***» de Alexandru Macedonski".

Cerințe:

I. Definiți geniul, în lumina esteticii romantice.

II. Prezentați, în paralel, mijloacele de realizare a motivului geniului în cele două poeme menționate:

a) aspecte tematice și structuri compoziționale;

b) ipostaze ale geniului;

c) valoarea simbolurilor în poemul "***Noaptea de decemvrie***" de Al. Macedonski.

REZOLVARE:

I. Motivul geniului a înfrumusețat literatura romantică și i-a dat adâncimi de vecie prin unul dintre personajele sale de excepție: omul superior, cu o minte uriașă.

O definire a acestuia poate fi formulată în raport cu cei doi "poli" ai lumii, între care se mișcă geniul: divinitatea și omul comun.

Fiind "*spiritul care se ține într-un contact mai strâns cu divinul, microcosmul cel mai luminat de macrocosm*" (Călinescu), geniul participă la creație, oglindind (prin știință sau prin artă), lumea întocmită prin actul sacru; în acest mod, geniul se învecinează cu absolutul.

Ființă solitară prin nemărginile sale de gândire, geniul este un neînțeles în lumea comună, incapabilă să-i pătrundă strălucirea; de aici se va naște nefericirea sa existențială, dar și orgoliul de înger căzut care-i asigură unicitatea.

Sinteză a umanității, reprezentând generalul (cum scria C. Noica), dar incompatibil cu omul comun, geniul se izolează într-o rece și mândră eternitate.

II. a) Cele două poeme se aseamănă prin tema abordată: condiția nefericită a geniului în raport cu lumea. Această înrudire se oglindește și în formula alegorică utilizată. Astfel, poemul

"*Luceafărul*" este o alegorie, alcătuit fiind din patru părți și 98 de strofe, subordonate la două planuri: universal – cosmic și uman – terestru.

Poemul "***Noaptea de decemvrie***" de Al. Macedonski este o parabolă pe tema statorniciei credinței într-un ideal, alcătuită din două părți și un episod de legătură, însumând împreună 237 de versuri.

II. b) În poemul filosofic, "***Luceafărul***" de M. Eminescu, geniul apare în două ipostaze:

1. ipostaza umană
2. ipostaza eonică

1. Ipostaza de om superior "*neînțeles de contemporani, osândit la o suferință inerentă esenței sale*" (Călinescu), se realizează în prima și în ultima parte ale poemului.

Aici se relevă o "față" a geniului (cea cunoscută de lumea comună) și acesteia îi corespunde numele de Luceafărul; tot ceea ce constituie existența umană a geniului se leagă de acest nume și de esența sa astrală.

Mai întâi, el este steaua care "*Răsare și strălucе*", astralizându-i pe oamenii comuni, prin lumina pe care le-o dăruiește: "sophos" (purtător de lumină, adică înțelept), geniul coboară în lume, din sete de cunoaștere. Prin acest gest, el încearcă o conciliere între finit și absolut, iar invitația pe care i-o adresează fetei de împărat echivalează cu o chemare în etern: "*Eu sunt luceafărul de sus / Iar tu să-mi fii mireasă*".

Dar, cum ființa sa ține de recea eternitate, pământeanca îl vede ca pe un mort și-și caută o ființă pe măsura ei.

Neînțeles de oamenii obișnuiți și însingurat în lumea lui, geniul este un nefericit, pentru că (așa cum susține Schopenhauer), inteligența lui superioară îi permite să vadă nimicnicia lumii.

Soluția o constituie retragerea în absolut, izolarea apollinică din finalul poemului:

"Trăind în cercul vostru strâmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece".

Esența astrală a geniului mai este sugerată și prin marea lui capacitate de a iubi; astfel, prin dragostea pentru frumoasa fată de împărat, Luceafărul încearcă să reconstituie unitatea, perechea, ca

mod de refacere a unității primordiale a lumii (chiar poetul numește iubirea "*farmec sfânt*" - sentiment pur și sacru - ***Pe lângă plopii...)***

Dar, cea născută "*din păcat*" nu poate să înțeleagă sublimul acestui sacrificiu și va rămâne închisă în "cercul strâmt" al "*orei de iubire*" pământene; "*copie imperfectă a unui prototip nerealizabil*" (cum numea Maiorescu femeia eminesciană), ea va fi incapabilă să contemple Ideea întrupată în geniu.

În poemul "***Noaptea de decemvrie***" de Al. Macedonski, ipostaza umană a geniului este reprezentată de poetul înfățișat în partea I a acestei opere (versurile 1-28).

Într-o noapte de decembrie, cu viscol albastru și lupi care urlă, un poet visează la gura sobei.

"Pustie și albă e camera moartă...
Și focul sub vatră se stinge scrumit...
Poetul, alături, trăsnit stă de soartă,
Cu nici o schinteie în ochiu-adormit...
Iar geniu-i mare e-aproape un mit..."

Decorul interior este golit de obiecte, devenind cadrul propice inspirației și transpunerii în ideal; focul care se transformă în scrum ar putea sugera pierderea speranțelor, sentimentul damnării pe care îl trăiește poetul *"trăsnit" "de soartă"*, asemeni îngerului căzut într-o altă lume.

Imaginea simbolică a acestei lumi se conturează începând cu strofa a II[a]; acum, pereții camerei parcă dispar, contopind-o cu recea câmpie, ambele spații fiind aduse la unitate prin epitetul dublu *"pustie și albă" ("Pustie și albă e camera moartă..." / "Pustie și albă e-ntinsa câmpie").*

Cadrul exterior dușmănos reprezintă lumea comună, în care orgoliosul Macedonski s-a simțit mereu nedreptățit. Răutatea ei (sugerată prin metaforele viscolului, lupilor și crivățului) este atât de mare, încât antrenează frigul cosmic, ca la o întoarcere în Haos.

Soluția o constituie (ca și în ***"Luceafărul"***) o propensie în înalt, prin ignorarea materiei opace (*"Făptura de humă de mult a pierit"*) întru victoria spiritului (*"Dar fruntea, tot mândră, rămâne în lună"*).

2. În poemul eminescian ***"Luceafărul"*** cea de a doua ipostază a geniului este ipostaza de eon (care se conturează în partea a III a a acestei opere).

Ei îi corespunde numele de Hyperion, singurul adevărat și

esențial, cunoscut numai de Demiurg.

Așezat deasupra lumii comune (*"Hyper-ion-cel care zboară pe deasupra"* cum scria Călinescu), geniul este o făptură a primei creații, fiind legat de spirit și nu de materie.

În discursul plin de învățăminte pe care îl ține Demiurgul, el își alătură geniul prin calitatea comună de a stăpâni timpul, spațiul și moartea:

"Noi nu avem nici timp nici loc
Și nu cunoaștem moarte".

Eon, adică ipostază a ființei divine, geniul nu are moarte, iar "fața" sa umană nu are nici noroc. De aici decurge măreția și tragismul existenței sale.

3. Ipostaza ideală a geniului apare în ***"Noaptea de decemvrie"*** în continuarea celei umane. Poetul aflat în camera lui rece și goală se metamorfozează, cu ajutorul flăcării, într-o ipostază ideală: cea a emirului din Bagdad (partea a II[a] a poemului).

Trăind într-un spațiu oriental feeric (*"Bagdadul! Cer galben și roz ce palpită / Rai de-aripi, de vise, și rai de grădini"*) și înconjurat de bogății uriașe, tânărul emir este stăpânit de dorința de a vedea Meka – cetatea sfântă a musulmanilor. Și cum chemarea idealului este mai puternică decât propria-i ființă, el se pregătește de plecare, urmând să străbată deșertul pe drumul cel drept (conform preceptelor testamentare ale tatălui său).

La ieșirea din Bagdad, lângă fântâna copilăriei, emirul găsește un drumeț slut și pocit, care-i mărturisește că pleacă tot la Meka; drumul celui din urmă mergând însă pe căi ocolite, cei doi se despart.

Călătoria prin pustiul încins relevă greutăți nebănuite, demonstrând că emirul/ geniul este un ales, o ființă neobișnuită care înfruntă dogoarea, setea și moartea, pentru a ajunge la idealul său.

Rând pe rând, caii, oamenii și cămilele mor, lăsându-l pe Ali singur sub cerul de foc. O singură dată, el are iluzia Mekăi și aleargă spre ea, dar totul se pierde în depărtări, în mirajul "apei morților".

Sfârșitul emirului este simbolic: el moare *"sub jarul pustiei"*, în timp ce drumețul pocit intră pe poarta cetății.

Ipostaza ideală a geniului macedonskian întrunește trăsăturile îndrăgostitului de absolut; acesta este un om superior, mereu statornic în aspirația sa singulară, cu atât mai frumoasă, cu cât este

mai greu de atins.

Este mai puțin important că drumețul cel pocit intră pe poarta Mekăi, întrucât drumul său labirintic nu-i relevă nici o calitate, menținându-l în urâciunea lui măruntă.

În final, cel care va ajunge la *"Meka cerească"*, la *"Meka cea mare"*, va fi tot geniul.

II. c) În literatură, simbolul este un procedeu expresiv prin care o imagine concretă (obiect, ființă, fenomen etc.) sugerează, pe baza unei analogii, idei, sentimente sau stări sufletești abstracte.

În poemul ***"Noaptea de decemvrie"*** simbolurile sunt profunde și au o mare frumusețe:

1. Emirul din Bagdad îl simbolizează pe omul superior chemat de Idee. El este un pelerin spre Absolut, măreț prin statornicia credinței în ideal.

Depășind obstacolele ivite în cale, el alege drumul cel drept (al adevărului și al cinstei), singurul capabil să-i asigure purificarea înainte de a ajunge la ideal.

Emirul poate fi comparat cu prințul din Levant (din balada *"Mistrețul cu colți de argint"* de Șt. A. Doinaș); amândoi au un ideal neobișnuit, amândoi trăiesc o dramă în căutarea absolutului, amândoi mor uciși chiar de idealul pe care l-au dorit cu atâta ardoare.

2. Meka simbolizează chiar idealul omului superior. *"Cetatea prea sfântă"* înconjurată de ziduri albe, constituie, în termenii lui Mircea Eliade, un "Centru al lumii" și un spațiu sacru, simbol deopotrivă cosmologic și paradisiac.

Fascinantă prin frumusețe, Meka mai poate reprezenta tărâmul pur al Ideii (în sensul dat de filosoful Platon), adică Absolutul. Aici, geniul își poate realiza menirea (de a atinge Absolutul) și de aici derivă puternica ei fascinație ca o chemare a originilor.

În termenii lui C. Noica, Meka este o "ar fi să fie", posibilitate care nu va fi atinsă, pentru că realizarea ei ar contrazice destinul îndrăgostitului de ideal; episodul în care cetatea se dovedește a fi un miraj se înscrie în același destin, conform căruia, pe măsură ce căutătorul se apropie, idealul se îndepărtează.

Ajunge geniul, în viața lui pământeană, la Ideea pură sau doar o zărește înainte de moarte?

Din această dramatică ecuație existențială ar putea rezulta faptul că: destinul geniului (oscilând între înălțare și suferință, între elevație și damnare) este guvernat de fascinația visului, himerei și

idealului; geniul ajunge la absolut abia în "*Meka cerească*", adică în eternitate.

3. Drumul prin deşert este calea grea spre ideal, sfârşită în moarte.

TESTUL nr. 132

Se dă textul:

"Şi el e emirul, şi toate le are...
E tânăr, e farmec, e trăsnet, e zeu
Dar zilnic se simte furat de-o visare...
Spre Meka se duce cu gândul mereu
Şi-n faţa dorinţei – ce este – dispare –
Iar el e emirul şi toate le are".

(Al. Macedonski: *"Noaptea de decemvrie"*).

Cerinţe:

1. Încadraţi acest text în poemul menţionat;
2. Reliefaţi aspectele formale ale textului;
3. Comentaţi ideile şi mijloacele artistice utilizate;
4. Selectaţi două elemente de prozodie;
5. Stabiliţi două asemănări cu *"**Luceafărul**"* eminescian.

REZOLVARE:

1. Strofa propusă spre comentare se încadrează în partea a II-a a poemului macedonskian, în care este înfăţişat tânărul emir al Bagdadului, în diferite etape ale călătoriei sale iniţiatice, sfârşită în moarte.

2. Din punct de vedere formal, strofa menţionată este încadrată de versul "*Şi el e emirul, şi toate le are*"; această tehnică simbolistă a repetiţiei (refrenului) le va conferi versurilor ceea ce Tudor Vianu numea "*virtutea înfăşurătoare şi obsedantă*".

3. Pe plan ideatic, strofa ar putea fi comentată pornind de la tripticul: *"emirul" — "visare" — "Meka"*, triunghi simbolic în care este rezumată tentaţia idealului de care este stăpânit omul superior.

Primul termen — "*emirul*" — este caracterizat prin suita de epitete din versul al II-lea (*"tânăr", "farmec", "trăsnet", "zeu"*) care fixează condiţia existenţială fericită a emirului; această suită explică, de altfel, propoziţia "*toate le are*" din versul anterior (tinereţe, frumuseţe, vitejie, putere sacră).

În primul vers, forma articulată a substantivului "*emirul*" şi

cezura care îi urmează acestuia, ar putea sugera unicitatea.

Al doilea termen al tripticului este "*Meka*" (reprezentând cetatea sfântă a musulmanilor) şi ţine de geografia sacră: ea este un Tărâm Sfânt prin excelenţă şi prototip al tuturor tărâmurilor sfinte.

În finalul poemului, semnificaţia termenului devine tragică, în el contopindu-se Absolutul şi moartea.

Între cei doi termeni ai triunghiului se află cuvântul "*visare*" (înlocuit apoi cu "*dorinţă*"), chemare căreia emirul nu i se poate opune.

Călătoria iniţiatică începută "*cu gândul*" va fi repetată în realitate, numai pe drumul cel drept, peste întinderea nesfârşită a pustiului.

4. Versurile sunt ample, cu măsura de 11-12 silabe şi rimă combinată (împerecheată şi încrucişată: a,b ,a,b, a,a).

5. Ca şi în poemul eminescian, Macedonski prezintă, la modul alegoric, destinul geniului (întruchipat în emirul din Bagdad).

Acesta reprezintă o metamorfozare, în vis, a poetului, aşa cum Luceafărul se metamorfozează în visul fetei de împărat.

TESTUL nr. 133

Se dau versurile:

"Pustie şi albă e camera moartă...
Şi focul sub vatră se stinge scrumit...
Poetul, alături, trăsnit stă de soartă,
Cu nici o schinteie în ochiu-adormit...
Iar geniu-i mare e-aproape un mit

Şi nici o schinteie în ochiu-adormit".

(Al. Macedonski: *"Noaptea de decemvrie"*).

Cerinţe:

1. Încadraţi textul de mai sus în poemul ***"Noaptea de decemvrie"*** de Al. Macedonski.
2. Caracterizaţi, din punct de vedere al formei, acest episod.
3. Comentaţi valoarea simbolică a termenului *"focul"*.
4. Discutaţi epitetele din primul vers.
5. Caracterizaţi geniul, în funcţie de ultimele trei versuri ale strofei.

REZOLVARE:

1. Poemul *"**Noaptea de decemvrie**"* (1901) se încadrează în cunoscutul ciclu al *"Nopților"* macedonskiene, creații care amintesc de poemele similar intitulate ale poetului francez Alfred de Musset.

Strofa propusă spre comentare deschide poemul, prezentând ipostaza umană a geniului macedonskian.

2. Din punct de vedere formal, după prima strofă apare un vers răzleț care constituie o reluare a versului nr.4. Procedeul (vizibil și în cazul altor strofe) constituie o trăsătură pe care T. Vianu o numea "compoziție împletită".

Tehnica refrenului este un element simbolist, cu toate că, prin temă, *"**Noaptea de decemvrie**"* este un poem romantic.

3. Scrumul *("Și focul sub vatră se stinge scrumit")* și flacăra *("O flacără vie pe coș izbucnește")* simbolizează oscilația între disperare și încredere, între durerea de a trăi într-o lume ostilă și aspirația romantică spre ideal.

4. Cele trei epitete din primul vers *("pustie", "albă", "moartă")* caracterizează spațiul în care are loc meditația geniului; acestea sugerează o desprindere de material, de lumea concretă, camera cu umbre pe pereți fiind o copie a peșterii platoniciene, din care poetul va ieși spre a se împărtăși din Ideea eternă.

5. În ultimele trei versuri, poetul adoptă ipostaza de damnat specifică simboliștilor.

TESTUL nr. 134

Să se comenteze versurile:

"1. Mai sunt încă roze – mai sunt,
2.Și tot parfumate și ele
3.Așa cum au fost și acele
4.Când ceru-l credeam pe pământ.

5.Pe-atunci eram falnic avânt
6.Priveam, dintre oameni, spre stele; -
7.Mai sunt încă roze – mai sunt,
8.Și tot parfumate și ele.

9.Zadarnic al vieții cuvânt
10.A stins bucuriile mele,
11.Mereu când zâmbesc uit, și cânt,

12.În ciuda cercărilor grele,
13.Mai sunt încă roze, - mai sunt."

(Al. Macedonski: *"Rondelul rozelor de august"*).

REZOLVARE:

"Rondelul rozelor de august" face parte din volumul *"Poema rondelurilor"* (1927) şi aparţine ultimei perioade de activitate a poetului, când seninătatea ia locul sentimentului de frustrare resimţit anterior.

Din punct de vedere compoziţional, ***"Rondelul rozelor de august"*** respectă normele speciei: este alcătuit din 13 versuri, dintre care, primele două se repetă în poziţiile 7 şi 8, iar primul (*"Mai sunt încă roze, - mai sunt"*) este reluat şi în final.

Poezia concentrează mai multe motive tipic macedonskiene:

a) Primul dintre acestea este motivul rozelor[1] (flori al căror parfum diafan îl duce pe poet într-o lume ideală); în acest mod, factorul olfactiv are un rol magic, necazurile anterioare fiind uitate atâta vreme cât pe pământ înfloresc rozele.

Prezent încă din ***"Noaptea de mai"*** (1887), în universala chemare spre plenitudine vitală (*"În aer e parfum de roze. –Veniţi: privighetoarea cântă"*), acest motiv constituie axa lirismului din întreg ciclul intitulat *"Rondelurile rozelor"*.

Importanţa motivului rozelor este relevată prin prezenţa sa în versurile – refren (atât de încărcate de sugestii) cât şi prin repetarea verbului existenţial "a fi" (la prezent); ultimul procedeu transformă rozele într-un garant al iubirii şi al iertării.

b) Motivul condiţiei nefericite a poetului străbate, de asemenea, întreaga creaţie a lui Macedonski.

În textul de faţă, acesta este exprimat în ultima strofă, prin paralelismul trecut/ prezent: cel care fusese nedreptăţit de un destin vitreg (*"al vieţii cuvânt"*) care i-a adus nefericire (*"A stins bucuriile mele"*), găseşte acum balsamul uitării şi seninătatea iertării.

c) Tipic macedonskiană este şi oscilaţia între elevaţie şi damnare, înălţare şi suferinţă.

Trăind, ca orice geniu, în lumea înaltă a Ideii, la care oamenii obişnuiţi nu pot ajunge (*"Priveam, dintre oameni, spre stele"*), poetul îşi făurise un spaţiu ideal şi perfect (*"Când ceru-l credeam pe pământ"*), mica sa Mekă. Şi dacă minunatul său avânt s-a frânt,

coborându-l într-o lume incapabilă să-l înțeleagă, vindecarea i-au adus-o timpul și rozele mereu parfumate, chiar și la sfârșitul verii.

Note:
1. **roză** = trandafir.

OCTAVIAN GOGA: "RUGACIUNE".

TESTUL nr.135:

Argumentați, într-un eseu, că lirica lui Octavian Goga este *"Cântarea pătimirii noastre"*.

Cerințe:

I. Indicați titlurile a patru volume de versuri scrise de O. Goga.

II. Comentați relația dintre tematica liricii lui Goga și definiția de mai sus.

III. Relevați notele specifice ale acestei lirici:
- mesianismul;
- viziunea dramatică asupra lumii;
- tenta elegiacă;
- limbajul de rezonanță religioasă.

REZOLVARE:

I. Octavian Goga (1881-1938) a fost poetul durerii transilvane. Cele patru volume antume de versuri: ***"Poezii"*** (1905), ***"Ne cheamă pământul"*** (1909), ***"Din umbra zidurilor"*** (1913) și ***"Cântece fără țară"*** (1916) constituie o monografie lirică a satului ardelenesc de la cumpăna celor două secole.

Volumul de debut *(**"Poezii"**)* se deschide, în mod programatic, cu poezia – manifest intitulată *"Rugăciune"*; aceasta rezumă crezul estetic al autorului și-i definește opera viitoare drept *"Cântarea pătimirii noastre"*. În adâncimea lor tragică, aceste cuvinte relevă principala trăsătură a poeziei lui Goga: evocarea suferinței colective a românilor transilvăneni care reeditează, în mod zguduitor, martiriul lui Iisus.

De pe această Golgotă tragică a neamului său, privește poetul natura, țara și oamenii, arcuind deasupra tuturor nimbul sfințeniei.

Și, tot de aici, vestește clipa așteptată a *"primenirii"*, realizarea *"visului neîmplinit"*, în cuvinte aureolate, religioase și biblice, *"cu aceeași înfiorare cu care cântăreți și prooroci din vechime*

aminteau de «ţara Domnului», de «pământul făgăduinţei» (D. Micu).

II. Tematica liricii lui Goga se află şi ea în concordanţă cu definiţia mai sus citată.

O cercetare globală a acestei creaţii evidenţiază prezenţa a patru mari teme de inspiraţie:

1. Natura edenică a Transilvaniei, convertită în templu al suferinţei este descrisă în poezia intitulată *"**Noi**"*.

Titlul acesteia este simbolic, semnificând ţara, fiinţa naţională şi conştiinţa îndurerată a poetului.

Este o natură mirifică, în care cresc *"codri verzi de brad"* şi unduiesc *"câmpuri de mătasă"*, o lume solemnă şi hieratică, purificată prin lacrimile tuturor, convertite în rouă:

"Şi fluturii sunt mai sfioşi
Când zboară-n zări albastre
Doar roua de pe trandafiri
E lacrimi de-ale noastre".

Ţara descrisă de Goga este, geografic vorbind, teritoriul traversat de Mureş şi de cele trei Crişuri; prin transfigurare, aceasta devine *"un Eden captiv, tărâm al sacralităţii încătuşate, ţară a durerii, a visului neîmplinit"* (D. Micu).

Prezenţa naturii în existenţa oamenilor este simbolizată în poezia *"**Oltul**"*, alcătuită pe baza antitezei romantice dintre trecutul grandios şi prezentul înlănţuit.

Născut în pretimp şi înfrăţit cu poporul în dimineaţa istoriei, Oltul este *"bătrân"*, *"tată"*, *"frate"*, *"haiduc"*, *"drumeţ"* trecând prin mai multe ipostaze existenţiale, până la cea sublim-fabuloasă din timpurile legendare:

"Zdrobită-n praf murea arama
Şi codrul chiotea, viteazul;
Iar tu, frăţâne, mare meşter,
Biruitor frângeai zăgazul
Şi, -mbujorându-te la faţă,
Treceai prin văile afunde,
Încovoindu-ţi îndărătnic
Măreţul tău grumaz de unde".

Proiectând râul din istorie în legendă şi din legendă în mit, autorul extinde tenta fabulosului eroic şi asupra oamenilor din acele vremuri:

"Când la strigarea ta de tată

Grăbeau din codri la poiene,
Strângând săcuri a subţioară,
Feciorii mândrei Cosânzene".

În contrast cu această măreţie, prezentul este simbolizat prin emblema tragică a Oltului *"încins cu lanţuri"*, integrat *"pătimirii"* colective şi chemat la răzbunări grandioase.

Natura descrisă de Goga se încadrează în *"cântarea pătimirii noastre"*, fiind mereu în comuniune cu omul: spre Olt, se îndreaptă, în ceasul de taină al înserării, ardelenii, în pelerinaj sacramental *("Oltul")*; moartea unei tinere dăscăliţe este proiectată cosmic, prin absenţa soarelui, ca la un sfârşit de Univers *("Dăscăliţa")*; imaginea unui cosaş sărman are drept fundal o natură tristă, aflată parcă în agonie *("Cosaşul")* şi exemplele ar putea continua.

2. Existenţa tragică a ţăranului ardelean constituie o a doua temă de inspiraţie concretizată în poezii cum ar fi: ***"Plugarii"***, ***"Clăcaşii"***, ***"Un om"***, ***"Cosaşul"***, ***"De demult"***. În toate este înfăţişat un ţăran anonim, ridicat la rang sacru prin pătimirea colectivă.

"Plugarii" este o odă în tonalităţi elegiace, închinată truditorilor gliei, cărora autorul le face un impresionant portret moral. Născuţi din lumina curată a cerului albastru şi solidari mereu cu natura (*"Fraţi buni ai frunzelor din codru, Copii ai mândrei bolţi albastre"*), plugarii sunt definiţi prin două mari componente existenţiale: jalea ancestrală şi truda fără sfârşit *("Urziţi din lacrimi şi sudoare")*.

Creatori ai unui folclor cu valori pulsând spre eternitate, plugarii sunt încununaţi cu nimbul sfinţeniei, născut din lunga lor mucenicie:

"Şi nimeni truda nu v-alină
Doar bunul cerului părinte,
De sus, pe frunte vă aşează
Cununa razelor lui sfinte".

Strofa a VII-a este mesianică: cei înfrăţiţi cu natura eternă, cei inocenţi şi puri ca albastrul cerului, vor izbăvi prin *"roua suferinţei"* *"ţărâna"* plaiului românesc.

Tot din *"pătimirea"* colectivă se întrupează şi imaginile individuale ale unor ţărani: *"un biet cosaş cu faţa supţă"* (comparat cu *"un mucenic de legea veche"* – *"Cosaşul"*), un anonim singur cu sapa lui, în viaţă ca şi în moarte (*"Un om"*) ş.a.

Poezia închinată țăranului cuprinde însă și prevestirea unor răzbunări fără nume, anunțate într-un limbaj aluziv, amintind de profețiile biblice:

"Ci-n pacea obidirii voastre,
Ca-ntr-un întins adânc de mare,
Trăiește-nfricoșatul vifor
Al vremilor răzbunătoare".
("Plugarii").

3. Satul ca spațiu în care natura și oamenii se află sub semnul unui destin tragic.

Este cazul satului *"din margine de codru/ Revărsat sfios în vale"*, căruia ursitoarele i-au hărăzit să fie părăsit de *"voinici"* (plecați spre alte zări, mai prietenoase) (***Așteptare***).

Solidar în fața destinului său și *"De-a pururi fără crezământ/ La Dumnezeu, acolo-n cer,/Și la-mpăratul, pe pământ"*, satul lui Goga capătă o măreție a tristeții, unică în literatura română.

Motivația acestei viziuni se cuvine a fi căutată în jalea existențială, transmisă din neguri de vreme, ca un bocet colectiv al ardelenilor cărora istoria le-a hărăzit o soartă vitregă și nemeritată.

Ardealul lui Goga este un tărâm misterios și sacralizat prin tânguirea colectivă, tărâm care se reflectă în imaginea satului, așa cum cerul întreg se răsfrânge într-un bob de rouă.

Satul lui Goga este un spațiu patriarhal, dominat de imaginea casei părinteşti, în care se adunau finii și cumetrii și se năşteau poveştile *("Casa noastră")*.

Poate și din această legătură cu satul se naşte cea mai pură elegie a dezrădăcinării:

"Să ne-așezăm în sat la noi,
S-avem în deal o casă,
Să fiu cel mai cuminte-n sat,
Și tu, cea mai frumoasă".
("Dorința").

Și prezentarea satului se încadrează în *"Cântarea pătimirii noastre"*: aici, oamenii se simt înfrățiți în fața soartei maştere, implorând, simbolic, amintirea lui Ștefan cel Mare:

"Măria-ta! Suntem bătuți de nevoi!
La noi în zadar ară plugul,
Căci holdelor noastre cu spicul de aur
Străinul le fură belșugul".
("De la noi").

4. Prezentarea unor figuri din lumea satului constituie cea de-a patra temă de inspirație, concretizată în poezii ca: ***"Apostolul", "Dascălul", "Dăscălița", "La groapa lui Laie"*** și altele.

Fiecare dintre intelectualii satului înfățișat în primele trei poezii, răspândește aceeași lumină de sacralitate; explicația acestui fapt trebuie găsită în contopirea cu "pătimirea" tuturor, în exemplara lor capacitate de a se dărui:

"Bătrânul mag înalță fruntea,
Ce sfânt e graiul gurii sale;
Din el va lumina norocul
Acestui neam sfârșit de jale".
("Apostolul").

III. Cea mai importantă trăsătură a liricii lui Goga o constituie mesianismul, speranța că, din rândul poporului se va ridica un nou Mesia care-i va aduce izbăvirea.

Poemul reprezentativ este ***Clăcașii***. Prima parte oferă privirii un cadru vast, un peisaj torid în tonalități dantești[3], în interiorul căruia mișcarea clăcașilor este grea, sumbră, apăsătoare. Momentul prânzului — redus la câteva elemente — scoate în relief imaginea unei femei care își alăptează copilul; simbolic, ea este Fecioara Maria, iar "*fătul bălan*" este virtualul Iisus (Mesia), cel care, prin patimi și jertfă, își va izbăvi norodul.

Partea a treia prezintă viziunea poetului asupra acelei "*zile a învierii*" când se va arăta norocul acestui neam "*secat*" de jale.

Tonul profetic amintește de cărțile sacre; poporul român din Transilvania este ridicat la rangul de simbol al umanității care suferă.

O altă particularitate a acestei lirici constă în viziunea cutremurătoare asupra lumii:

"Țara pe care o înfățișează această poezie are un văzduh hermetic. E un purgatoriu în care se petrec evenimente procesionale, în care lumea jelește misterios împinsă de o putere nerelevabilă, cu sentimentul unei catastrofe universale (...). Mișcarea poeziei este dantescă și jalea a rămas pură, desfăcută de conținutul politic" (Călinescu).

În sfârșit, prezența a numeroși termeni religioși *("biserică", "altar", "vecernie", "clopot", "hirotonire" etc.)* conferă liricii lui Goga o mireasmă biblică singulară și sublimă.

Note:

1. **Eden** = rai

TESTUL nr.136

Comentați versurile:

"În suflet seamănă-mi furtună,
Să-l simt în matca-i cum se zbate,
Cum tot amarul se revarsă
Pe strunele înfiorate;
Și cum sub bolta lui aprinsă,
În smalț de fulgere albastre
Încheagă-și glasul de aramă:
Cântarea pătimirii noastre."

(O. Goga: *"Rugăciune"*).

Cerințe:

1. Integrați acest fragment în poezia ***"Rugăciune"*** de O. Goga și menționați rolul lui.
2. Comentați ideile textului.
3. Definiți conceptul de poezie programatică.

REZOLVARE:

1. Fragmentul de mai sus constituie ultima strofă a poeziei ***"Rugăciune"*** de O. Goga și cuprinde definiția viitoarei opere a poetului.

2. Aceasta se va constitui într-o dureroasă evocare a martiriului neamului său, destin al cărui tragism implică accentele sacre ale cântărilor bisericești.

Și, cum poezia necesită participarea afectivă a creatorului, autorul se transformă într-un depozitar al zbuciumului existențial colectiv (metafora furtunii).

Din amarul ancestral, convertit în înfiorată cântare (metafora strunelor înfiorate) va străbate prevestirea unor răzbunări fără nume (metafora fulgerelor), poetul fiind o conștiință socială și națională.

Tânărul autor ar dori să-și facă auzit "glasul" poeziei sale, ale cărui rezonanțe grave vor închide "*pătimirea*" generațiilor și dorul lor neîmplinit.

3. **Poezia programatică** (numită și manifest poetic sau artă poetică) exprimă, de obicei la începutul carierei artistice, concepția unui autor cu privire la artă și la menirea creatorului.

TESTUL nr. 137

Descoperiți, în textul de mai jos, ideile programatice pe care le

regăsim în toată lirica lui Goga:

"A mea e lacrima ce-n tremur
Prin sita genelor se frânge,
Al meu e cântul ce-n pustie
Neputincioasa jale-şi plânge.
Ci-n pacea obidirii voastre,
Ca-ntr-un întins adânc de mare,
Trăieşte-nfricoşatul vifor
Al vremilor răzbunătoare".

(O.Goga: *"Plugarii"*).

REZOLVARE:

Textul de mai sus încheie poezia ***"Plugarii"*** de O. Goga, inclusă imediat după ***"Rugăciune"*** în volumul de debut ***("Poezii")*** din 1905.

Odă închinată truditorului anonim al gliei, ***"Plugarii"*** exprimă, în strofele care încadrează poezia (I şi VIII), profesiunea de credinţă a autorului.

Izbăvitori ai sufletului *"trudit"* al poetului şi *"altar"* pe care s-a sfinţit visul de libertate al neamului, ţăranii (cărora autorul li se adresează printr-un *"voi"* repetat), trezesc admiraţia şi compasiunea profundă a tânărului creator.

Adunând în suflet durerea unui popor străvechi, nedreptăţit de istorie, poetul i-o restituie în vers *("Al vostru-i plânsul strunei mele")*.

În primele două versuri din textul propus spre a fi comentat, ideea comuniunii dintre poet şi destinul plugarilor este întărită prin sugestia "tremurului" lacrimii care *"se frânge"* în faţa soartei maştere.

Simetria dintre începuturile versurilor 1 şi 3 *("A mea e lacrima...", "Al meu e cântul")* sugerează componenta elegiacă a viitoarei lirici a lui Goga.

O astfel de "cântare" care sublimează jalea "neputincioasă" pentru visul neîmplinit, atinge proporţiile sublimului.

În ultimele patru versuri, în cuvinte tulburătoare, de rezonanţă apocaliptică, autorul prevesteşte înfricoşătoare răzbunări viitoare; procedeul folosit este metafora viforului.

Ca şi în alte creaţii, în *"Plugarii"*, se ridică, din versurile pline de mireasmă arhaică şi biblică, plânsul înăbuşit, tânguirea arcuită peste mai multe generaţii, la care autorul devine părtaş.

TESTUL nr.138

Ilustrați, într-o compunere destinul creator al artistului, conturat în poeziile: *"**Rugăciune**"* de Octavian Goga și *"**Eu nu strivesc corola de minuni a lumii**"* de Lucian Blaga.

Cerințe:

I. Explicați conceptul de manifest poetic. Exemplificați acest concept prin titlurile unor poezii cunoscute sau studiate.

II. Demonstrați că, în poeziile: *"Rugăciune"* de O. Goga și *"Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"* de L. Blaga, este ilustrat, cu mijloace specifice, destinul creator al artistului:

- sursele de inspirație ale creatorului;
- viziunea asupra lumii;
- rolul demiurgic al poetului și finalitatea artei.

REZOLVARE:

I. Manifestul poetic (numit și artă poetică) este acea poezie în care autorul își exprimă concepția cu privire la rolul artei și la menirea creatorului.

Este o poezie programatică și apare, de obicei, în deschiderea volumului de debut.

Printre manifestele poetice studiate ar putea fi menționate: *"**Epigonii**"* de M. Eminescu, *"**Poetul**"* de G. Coșbuc, *"**Testament**"* de Tudor Arghezi, *"**Joc secund**"* de I. Barbu, *"**Rugăciune**"* de O. Goga și *"**Eu nu strivesc corola de minuni a lumii**"* de L. Blaga.

II_1. Ultimele două lucrări menționate se aseamănă prin ideea rolului demiurgic al poetului în raport cu universul existenței.

Cele două creații se și deosebesc însă prin poziția pe care fiecare dintre cei doi autori o adoptă față de acest univers.

a) În cazul lui Octavian Goga, realitatea dură, condiționată istoric și geografic, impune o atitudine activă, profetică și mesianică: poetul trebuie să fie un luptător, un mesager și un profet al neamului său. Și cum o asemenea asumare existențială implică o schimbare de destin, tânărul autor îl invocă pe Dumnezeu, iar manifestul său poetic este o *"**Rugăciune**"*.

b) Pentru poetul – filosof Lucian Blaga, universul existenței este comparabil cu o uriașă corolă alcătuită din mistere *("minuni")* în orizontul cărora trăiește omul. Și cum, pentru păstrarea perfecțiunii lumii, misterele nu trebuie și nu pot fi cercetate, poetul adoptă o atitudine contemplativă exprimată în titlul: *"**Eu nu***

strivesc corola de minuni a lumii".

II_2. Poezia *"**Rugăciune**"* a fost aşezată, în mod semnificativ în fruntea volumului de debut al lui Goga *("Poezii" – 1905)*. Aici, autorul îşi exprimă concepţia privitoare la menirea poetului, alegându-şi, pentru aceasta, trei ipostaze existenţiale:

a) Ipostaza de pelerin întru Fiinţă se relevă în primele două strofe ale poeziei, în care tânărul creator este înfăţişat prin metafora drumeţului ostenit, *"Cu trupul istovit de cale"*.

Cele două epitete din primul vers *("Rătăcitor, cu ochii tulburi")* sugerează momentul de cumpănă pe care îl trăieşte omul-poet aflat la început de drum: deruta sa existenţială provine din dorinţa de a-şi ignora propriile frământări, pentru a da glas, în versurile sale, durerii celor mulţi.

Adevărata menire a artistului fiind asumarea destinului colectiv, primejdia de a o uita capătă proporţii de apocalipsă biblică:

"În drum mi se desfac prăpăstii,
Şi-n negură se-mbracă zarea".

Şi, tot la modul biblic, propriile *"doruri"* şi *"ispite"* capătă rezonanţe de păcat primordial.

Într-un limbaj metaforic şi aluziv, poetul îşi indică *"izvorul"* viitoarei sale creaţii: tânguirea celor mulţi şi ignoraţi de istorie *("Cei rămaşi în urmă")* al căror mesager ar dori să fie.

b) Ca ipostază a omului religios etern, poetul i se adresează Divinităţii într-o rugă al cărei patetism se traduce în eternul gest al îngenuncherii:

"Eu cad neputincios, Stăpâne
În faţa strălucirii Tale" şi:

"Eu în genunchi spre Tine caut"

Sensul acestei implorări se clarifică în ultimele două versuri din strofa a II-a:

"În veci spre cei rămaşi în urmă,
Tu, Doamne, văzul meu îndreaptă". (s.n.)

În acest mod, prin actul său creator, poetul îşi proiectează neamul într-un plan neschimbător şi etern.

c) Ipostaza mesianică este pregătită încă din strofa a III-a: poetul doreşte să devină un luptător, a cărui poezie să cuprindă în rezonanţele ei *"de aramă"*, destinul celor mulţi.

Strofa a IV-a opune două atitudini lirice posibile: una este cea a

închiderii în propriile frământări existențiale, pe care poetul ar dori să le uite (*"rostul meu"*, *"patimile mele"*); cealaltă este asumarea durerilor mulțimii, la care creatorul vrea să fie părtaș (*"Și de durerea altor inimi/ Învață-mă pe mine a plânge"*.

Nefiind decât un om (a cărui viață se află sub imperiul soartei), poetul se ipostaziază în Iisus: asemeni Mântuitorului (aflat în Grădina Ghetsemani, înaintea martiriului), tânărul poet se roagă să-i fie "alungate" "*patimile*" (pe care să le uite), pentru a integra, în sinele său, "*jalea unei lumi*", întru izbăvirea ei.

La nivel lexical, opoziția dintre cele două atitudini lirice, se realizează prin grupurile de termeni aflați în antiteză: "*patimile mele*" - "*durerea altor inimi*" și "*rostul meu*" - "*jalea unei lumi*"; ca și prin folosirea lui *"ci"* adversativ la începutul versului penultim.

Tot aici, termenii *"durerea"*, *"jalea"*, *"să plângă"* definesc caracterul elegiac al operei lui Goga.

Strofa a IV-a este purtătoarea ideii fundamentale a poeziei.

În strofa a V-a, sunt prefigurate și alte idei privind creația viitoare a poetului: ea va trebui să integreze visul de libertate neîmplinit al neamului (*"doruri fără leacuri"*), să aibă forța pustiitoare a stihiilor (metafora viforului) zămislite din condensarea veacurilor de robie. Imaginea "*umiliților*" care "*gem în umbră/ Cu umeri gârbovi de povară*" trimite la chipurile țăranilor palizi și slabi din poezia lui Goga, pe care Călinescu îi compara cu niște umbre din Purgatoriu.

Ultima strofă definește opera poetului: ea este "*Cântarea pătimirii noastre*", oglindă a martiriului colectiv în veacuri întunecate de istorie.

Elemente de prozodie:

Poezia este alcătuită din șase strofe de câte opt versuri.

Măsura versului este de 9 silabe, iar rima este încrucișată (imperfectă).

II_3. Crezul literar blagian este exprimat în poezia ***"Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"*** care deschide, în mod programatic, volumul de debut *"Poemele luminii"* (1919).

Titlul poeziei are mai multe semnificații:

a) Îl situează pe autor în centrul rostirii poetice, stabilind relația dintre acesta și universul existenței *("eu" – "corola de minuni a lumii")*.

b) Are rol confesiv și prefigurează opoziția dintre cei doi

termeni ai discursului liric (*"eu"* – "alţii").

c) Conţine metafora tutelară a liricii blagiene *("corola de minuni a lumii")* sugerând perfecţiunea. La modul filosofic, generată fiind de Marele Anonim (care este un tot unitar de maximă complexitate), Creaţia *("corola")* nu poate să fie decât desăvârşită;

d) Fixează rolul protector şi creator al poetului (*"nu strivesc"*).

Reluată în primul vers al poeziei, metafora *"corola de minuni a lumii"* îşi adânceşte sensurile prin corelare cu următoarele patru versuri:

"Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
şi nu ucid
cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc
în calea mea
în flori, în ochi, pe buze ori morminte".

Rezultă că, la baza lumii stau misterele (*"minuni"*, *"tainele"*) omului fiindu-i hărăzit să trăiască în orizontul acestora. Enumeraţia din versul final (repetată la sfârşitul poeziei, dar cu folosirea unui *"şi"* cumulativ) ar putea sugera bogăţia de aspecte ale existenţei, fiecare având o doză de necunoscut şi inefabil.

Atras de latura obscură a lucrurilor, poetul păstrează misterele *("nu strivesc"*, *"nu ucid")*; în acest mod, el îşi realizează un aspect al activităţii sale de creator: ajută omul să-şi împlinească destinul de fiinţă sortită să trăiască în orizontul misterului.

Tot în primele cinci versuri ale poeziei se conturează opoziţia dintre *"eu"* şi *"alţii"*.

Cel de al doilea termen îi desemnează pe oamenii de ştiinţă (care lucrează *"cu mintea"*); ei încearcă să sondeze necunoscutul, ucigându-i astfel minunatele esenţe *("tainele")*.

Atât poetul, cât şi spiritele raţionale se apropie de mistere cu ajutorul luminii – primul element în ordinea Creaţiei:

"Lumina altora
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns
în adâncimi de întuneric,
dar eu,
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină".

Poetul, păstrând funcţia demiurgică a luminii primordiale, potenţează misterele, făcându-le şi mai adânci; în acest mod, el îşi realizează cel de al doilea aspect al menirii sale de creator: de a păstra şi amplifica esenţele sacre ale lumii *("aşa îmbogăţesc şi eu*

întunecata zare/ cu largi fiori de sfânt mister").

O seamă de termeni *("nepătrunsul", "ne-nțeles", "ne-nțelesuri")* concretizează teoria blagiană a minus-cunoașterii. Conform acesteia, cunoașterea rațională (paradisiacă) operează limitat, ucigând misterul (prin explicare, disecare și descifrare), cunoașterea intuitivă (luciferică) sporește misterele de care poetul se apropie prin căldura sentimentelor.

În acest mod, ceea ce era făcut să rămână nedescifrat *("vraja nepătrunsului ascuns / în adâncimi de întuneric")* și frumos tocmai prin această noncunoaștere potențială își păstrează farmecul.

Din prezentarea celor două texte programatice s-ar putea formula câteva concluzii:

a) Poeziile ***"Rugăciune"*** și ***"Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"*** se aseamănă prin temă: menirea creatorului și rolul pe care îl are poezia (arta) în lume.

Plasate, în ambele cazuri, în fruntea volumelor de debut ale lui Octavian Goga, respectiv Lucian Blaga, cele două poezii formulează idei cărora autorii le-au rămas credincioși multă vreme.

b) Ambii poeți au avut ca sursă de inspirație universul existenței, cu deosebirea că, în timp ce O. Goga abordează acest univers la modul istoric, L. Blaga îl privește la modul metafizic.

c) Ideea comună a rolului creator pe care îl are artistul dă naștere și ea la două atitudini deosebite: în viziunea lui Goga, poetul trebuie să fie un mesager și un profet al neamului; în viziunea lui Blaga, poetul are menirea de a spori misterele care stau la baza lumii.

d) Cele două texte se deosebesc și prin limbajul artistic: ***"Rugăciune"*** este mai bogată în tropi, iar tonul elegiac și biblic sugerează că finalitatea creației poetice este oglindirea durerii colective; ***"Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"*** se bazează pe o antiteză, finalitatea artei fiind fixată în funcție de aceasta.

TESTUL nr.139

Dovediți că, în ***"Rugăciune"*** de O. Goga, procedeele de expresivitate artistică sunt în concordanță cu viziunea autorului despre poezie.

REZOLVARE:

Fiecare dintre mijloacele artistice utilizate de autor concordă cu ideea poetică, de la tonalitatea religioasă necesară unui astfel de

demers şi până la definiţia finală a operei viitoare:

- tentaţia de a prezenta propriile frământări (şi de a-şi ignora astfel menirea de conştiinţă socială) capătă rezonanţe de păcat biblic. Ideea este exprimată cu ajutorul unor metafore cum ar fi: *"În drum mi se desfac prăpăstii, / Şi-n negură se-mbracă zarea"*; *"În pieptul zbuciumat de doruri / Eu simt ispitele cum sapă, / Cum vor să-mi tulbure izvorul / Din care sufletul s-adapă"*.
- Destinul tragic al românilor transilvăneni este conturat în termeni de rezonanţă elegiacă: *"durerea"*, *"jalea"*, *"lacrimile"*, *"amarul"*, *"truda"*. Aceleiaşi idei i se subordonează imaginea vizuală de mare relief: *"Cu umeri gârbovi de povară"*, reprezentându-i pe *"umiliţii"* care *"gem"* în umbra istoriei, ca în Purgatoriu.
- Tot ceea ce este legat de rolul poetului ca mesager şi profet al colectivităţii, îşi găseşte exprimarea în metafore dramatice: a poetului – pelerin, a viforului, a furtunii, a cântării, a patimilor. Aceleiaşi idei i se subordonează epitetele din primele două versuri, antitezele din strofa a IV-a şi expresia de nuanţă arhaică şi regională *"orânduie-mi cărarea"*.
- Visul de libertate şi prevestirea unor răzbunări viitoare sunt exprimate prin atât de românescul *"dor"* (*"doruri fără leacuri"*) şi, respectiv, expresia: *"Durerea* (lor) *înfricoşată"* – cu rezonanţe apocaliptice.

GEORGE BACOVIA: "PLUMB", "LACUSTRA".

TESTUL nr. 140

Realizaţi o compoziţie-eseu despre lirica lui G. Bacovia, pornind de la versurile:

"Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb, şi-am început să-l strig –
Stam singur lângă mort ...şi era frig...
Şi-i atârnau aripele de plumb".

(G. Bacovia: "*Plumb*").

Veţi avea în vedere:

I. Reliefarea sensului general al liricii bacoviene.
II. Teme şi motive specifice: plumbul, ploaia depresivă, solitudinea, vidul, agonia, moartea etc.
III. Originalitatea atmosferei bacoviene.

IV. Semnificațiile poeziei "***Plumb***" în contextul creației lui G. Bacovia.

REZOLVARE:

I. **George Bacovia** (1881-1957) a fost cel mai important reprezentant al simbolismului românesc. Volumele sale de versuri: "***Plumb***" (1916), "***Scântei galbene***" (1926), "***Cu voi***" (1930), "***Comedii în fond***" (1936) și "***Stanțe burgheze***" (1946) îi confirmă acest loc privilegiat.

Descinzând (cum s-a afirmat) din simboliștii francezi, Bacovia se singularizează prin sensul general al liricii sale: **căderea, mișcarea de involuție a vieții, până la stările primare ale materiei.**

Versurile din enunț (constituind strofa a II–a a poeziei "***Plumb***") confirmă acest sens.

Aflat, se pare, într-un cavou, lângă sicriul unui mort iubit, poetul are în față o ipostază revolută a Creației universale: umanul care s-a descompus, întorcându-se în mineral ("*întors*"), în cenușa universală convertită în plumb.

Să fie aceasta iubita din "***Cuptor***" (unde oamenii se mișcă "*descompuși,/Cu lutul de căldură asudat*" s.n.)? Sau o înfățișare arhetipală a umanului care se întoarce în lutul biblic?

Aflat într-o nemișcare totală, poetul trăiește trei dintre stările care preced moartea: singurătatea, frigul și somnul.

În curând, și aripile lui vor atârna nefolositoare sub apăsarea plumbului.

II.**Temele și motivele liricii bacoviene** sunt tipic simboliste.

Cele mai importante dintre acestea sunt:

1. Plumbul — care sugerează o existență cenușie, supusă tragic gravitației universale: grea, apăsătoare, dezolantă, consumată sub un cer de plumb, traversat diametral de corbii morții (***Amurg de iarnă***).

Plumbul este culoarea amurgurilor "*de humă*" ale toamnei bacoviene; metalul - infiltrat în "*zarea grea de plumb*" se întoarce pe pământ sub formă de ninsoare "*gri*", acoperind oamenii și lucrurile cu vălul putreziciunii.

Greutatea plumbului (integrată și ființei umane) va aduce căderea, prăbușirea în abisul temporal (***Lacustră***) sau în moarte ("*Ascultă cum greu, din adâncuri/ Pământul la dânsul ne cheamă*" - ***Melancolie***).

Plumbul este un simbol esențial în lirica bacoviană, al cărei

sens major este alunecarea lentă în moarte a oamenilor, a lucrurilor şi a lumii, sub greutatea de plumb a destinului universal.

2. Ploaia depresivă acompaniază continuu autumnalul: este ploaia-moină ca regim nocturn al oraşului ("*Oraşul doarme ud în umezeala grea*" — ***Nocturnă***), declanşând tristeţi acute şi conducând la moartea visurilor.

"Da, plouă, cum n-am mai văzut...
Şi grele tălăngi adormite,
Cum sună sub şuri învechite
Cum sună în sufletu-mi mut!"

(***Plouă***)

Este ploaia care "*se infiltrează pretutindeni ca un morb al putrezirii*" (A. Mitescu), ce poate să fie percepută ca o desfăşurare monotonă şi obsedantă ("*Plouă, plouă, plouă/ Vreme de beţie*") facilitând golul existenţial şi sentimentul singurătăţii cosmice ("*I-auzi cum mai plouă/ Ce melancolie/ Singur, singur, singur*" - ***Rar***); alteori, modificând sensul şi proporţiile marelui Timp, ploaia conduce la dezagregarea materiei ca un solvent miraculos, ea făcând să se prăbuşească Universul în mâlul Neantului: "*Şi simt cum de atâta ploaie/ Piloţii grei se prăbuşesc*" (***Lacustră***).

Poezia intitulată ***Lacustră*** caracterizată ca "*supremă condensare a terorii de umed*" (Călinescu) relevă şi alte motive: singurătatea, somnul, coşmarul, golul. În versul al doilea, metafora: "*Aud materia plângând*" converteşte substanţa universală în Plânset cosmic. Noaptea, stând singur în camera lui şi ascultând ploaia, poetul trăieşte o experienţă unică: identificarea cu omul preistoric; eludând timpul, cei doi devin legaţi prin ploaie şi singurătate şi — mai ales — prin destinul comun: coparticiparea la alunecarea Totului în Nefiinţă.

3. Solitudinea este a camerei poetului ("*Trist cu-o pană mătur vatra solitar*"), a pieţelor pustii luminate de becuri agonice ("*Sunt solitarul pustiilor pieţe*"), a Universului. Două poezii se intitulează "***Singur***", dar aproape nu există creaţie bacoviană din care să nu străbată acest sentiment.

Obiectele puţine (copaci, corbi, camere, case, clavire) se corelează cu pustiul şi cu singurătatea.

4. Culorile universului bacovian sunt cele ale bolii, agoniei şi morţii: galbenul frunzelor toamnei, ca însoţitor al negrului funerar ("*O femeie în doliu pe stradă/ O frunză galbenă tremura după*

ea"); roşul — reprezentând convertirea în sânge a lacrimilor Cosmosului ("*Şi-nsângerat, amurgul/ Pătrunde-ncet prin geamuri*"); violetul este strigătul sufletului traumatizat de înserarea de toamnă (***Amurg violet***); printre culorile bacoviene se include, evident, cenuşiul plumbului.

Poezia care sintetizează motivele ploii, morţii şi culorilor este ***Negru***. Aici, poetul oferă "*viziunea infernală a unei ploi negre, de cărbune*" (Călinescu), atmosfera de iad post-ardere, în care totul s-a redus la scrum, fiind copleşitoare: "*Vibrau scântei de vis... noian de negru,/ Carbonizat, amorul fumega/ Parfum de pene arse şi ploua.../ Negru, numai noian de negru...*"

5. Motivul golului: golul spaţial este echivalent cu pustiul camerei, al oraşului cu pieţe dezolante, luminate de becuri agonice, al pământului-mormânt ale cărui adâncuri lansează, ca în mitul Sirenelor, chemarea morţii.

Golul temporal este apanajul veşniciei, este haosul care refuză Facerea, un spaţiu al morţii:

"*Imensitate, veşnicie,*
Tu, haos care toate-aduni...
În golul tău e nebunie, —"

(***Pulvis***)

6. Motivul agoniei se propagă prin cunoscutele cercuri concetrice ale universului bacovian.

Cel mai mic punct al acestuia este omul ("*Şi galbeni trec bolnavi/Copii de la şcoală*"); urmează natura cu crengi care scârţâie ca nişte schelete ("*Scârţâie toamna din crengi ostenite*") şi, în sfârşit, Universul pentru care toamna şi amurgurile constituie semnele agoniei timpului.

III. **Originalitatea atmosferei descrise de Bacovia** a fost reliefată de Eugen Lovinescu: "*Bacovia (n.1881) a creat o atmosferă personală de copleşitoare dezolare, de toamnă cu ploi putrede, cu arbori cangrenaţi, limitată într-un peisagiu de mahala de oraş provincial, între cimitir şi abator, cu căsuţele scufundate în noroaie eterne, cu grădina publică răvăşită şi bucuria panoramelor, în care «princese oftează mecanic în racle de sticlă»*".

Spaţiul bacovian este oraşul de provincie aflat sub semnul plumbului, al amurgurilor violete şi al ninsorilor cenuşii.

El reprezintă o fază în curgerea ireversibilă spre moartea

lucrurilor: imaginea mahalalelor în care "*mai neagră noaptea pare*", a şuvoaielor "*triste*" care inundă casele şi a zidurilor vechi "*ce stau în dărâmare*" (***Sonet***) caracterizează degradarea materiei; în acest spaţiu, fluviul heraclitean a acoperit esenţele primordiale şi din curgerea lui n-a mai rămas decât mâlul.

IV. În contextul creaţiei lui George Bacovia, poezia "***Plumb***" are o semnificaţie aparte.

Plasată în fruntea primului volum de versuri (căruia îi dă şi titlul), poezia menţionată pare a fi un manifest al liricii bacoviene, o sinteză nu doar a volumului pe care îl deschide, ci a întregii creaţii poetice a acestui autor.

În cele două catrene de o exasperantă monotonie sunt reunite motive şi stări sufleteşti tipic bacoviene: moartea, prăbuşirea, frigul, somnul, pustiul, singurătatea, apăsarea, dezarticularea psihicului etc.

Cu toate că a fost scrisă la începutul secolului nostru, poezia "***Plumb***" constituie o deschidere spre modern, în sensul revelării unor nelinişti, frământări şi angoase care premerg existenţialismului.

TESTUL nr. 141

Alcătuiţi un text de o pagină în care să explicaţi semnificaţiile simbolului central al poeziei "***Plumb***" de George Bacovia.

REZOLVARE:

Simbolul central al poeziei "***Plumb***" de George Bacovia este chiar termenul care apare în titlu; repetat de încă şase ori, în poziţii simetrice, în fiecare dintre cele două catrene, termenul indică obsesia convertirii universului cunoscut, în cenuşiul mineralului.

Simbolul este un procedeu expresiv prin care un termen concret (metalul plumb, în cazul de faţă) sugerează, prin corespondenţă analogică, o seamă de stări sufleteşti abstracte.

Cele două trăsături ale termenului concret fiind culoarea şi greutatea, acestea ar putea să aibă mai multe semnificaţii:

a) Cenuşiul ar putea sugera plictisul, monotonia şi urâtul care caracterizează lumea bacoviană. Rezultat din amestecul dintre alb şi negru (culori predominante în lirica poetului), cenuşiul este culoarea humei în care se întorc toate – lucrurile ca şi oamenii.

b) Elementul care contribuie la întoarcerea în humă este greutatea. Sub povara ei are loc regresiunea, căderea în

timp, de parcă Destinul însuşi este de plumb şi-l presează pe om, adâncindu-l treptat, dar implacabil spre golul Nefiinţei.

De aici, sugestia unei stări sufleteşti apăsătoare, într-un decor în care plumbul a invadat totul, până şi moartea.

TESTUL nr. 142

Să se comenteze versurile:

"Dormeau adânc sicriele de plumb,
Şi flori de plumb şi funerar vestmânt –
Stam singur în cavou ... şi era vânt ...
Şi scârţâiau coroanele de plumb.

Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb, şi-am început să-l strig –
Stam singur lângă mort ... şi era frig ...
Şi-i atârnau aripele de plumb."

(G. Bacovia: *"Plumb"*).

În realizarea comentariului veţi avea în vedere:

1. Elementele simboliste;
2. Imaginea eului poetic;
3. Rolul imperfectului.

REZOLVARE:

1. Curent literar apărut în Franţa, la finele secolului trecut, ca reacţie împotriva romantismului, simbolismul se afirmă şi în alte literaturi, aproximativ în aceeaşi perioadă; la noi, teoretizat fiind de Al. Macedonski, simbolismul va fi reprezentat de poeţi ca: G. Bacovia, I. Minulescu, Şt. Petică, D. Anghel, E. Farago şi alţii. Cel mai important exponent al acestui curent a fost G. Bacovia.

Printre **elementele simboliste** ale poeziei *"Plumb"* ar putea fi menţionate:

a) Utilizarea simbolurilor. Cel dintâi dintre acestea este plumbul sugerând monotonia existenţială, apăsarea sufletească, plictisul, căderea. Pasărea cu aripi de plumb (din finalul poeziei), amintind de albatrosul rănit din poezia simbolistă apuseană, sugerează prăbuşirea, imposibilitatea zborului, boala şi moartea.

b) Sensul echivoc al termenului *"cavou"* care ar putea să mai aibă şi alte semnificaţii.

➢ Ar putea fi camera poetului *"cu brâie negre zugrăvită"* (*"Singur"*), cel mai mic cerc al solitudinii sale;

➢ "*Cavoul*" ar mai putea să reprezinte oraşul care, într-o zi de ninsoare uriaşă, devine un rece şi întins cimitir ("*Şi ninge ca-ntr-un cimitir*"- "*Nevroză*"), acesta fiind al doilea cerc al solitudinii bacoviene;

➢ prin extensie, "*cavoul*" ar mai putea simboliza planeta ("*Întreg pământul pare un mormânt*" – "*Note de toamnă*"), ori chiar întreg Universul, ultimul cerc spaţial al singurătăţii şi al agoniei.

c) Stările sufleteşti vagi, nelămurite, ale autorului, pe care acesta le transmite cu ajutorul sugestiei şi al corespondenţelor analogice: tristeţea, greutatea sufletească, pustiul, singurătatea, chemarea morţii.

d) Decorul funebru în aerul rece, întunecat şi gras al cavoului.

e) Repetarea termenului "*Plumb*".

2. **Imaginea eului poetic.**

În poezia "*Plumb*" de George Bacovia, se pare că poetul se află într-un cavou – loc al stagnării şi al disoluţiei.

În acest spaţiu întunecat, apăsător şi rece, poetul pare a fi captiv în cercurile concetrice ale unui univers care alunecă spre Nefiinţă: cavoul, oraşul-cimitir, pământul-cimitir, Universul-mormânt; singurătatea omului viu în această lume a morţii ar putea întări sugestia curgerii în neant, prin includerea tuturor în acelaşi destin.

Nemişcarea vecină cu somnul de plumb, frigul, scârţâitul coroanelor, provoacă anxietate; eul liric intră în criză de identitate, pândit fiind de pierderea memoriei, de uniformizarea întru plumb.

Ieşirea din acest spaţiu de metal nu se poate face decât prin strigăt ("*Şi-am început să-l strig*"), dar evadarea este imposibilă: invazia plumbului în lumea exterioară ca şi în sufletul poetului, atestă că totul s-a întors cu faţa spre apus ca şi mortul din cavou. Nici acesta nu aude strigătul poetului, şi el s-a transformat într-o pasăre cu aripi de plumb şi nu se mai poate ridica din încleştarea pământului.

3. Din punct de vedere stilistic, **folosirea imperfectului** prelungeşte în timp şederea poetului în cavou, parcă pentru vecie.

TESTUL nr. 143

Să se comenteze elementele de expresivitate din poezia "***Plumb***" de George Bacovia.

REZOLVARE:

a) Un prim element de expresivitate îl constituie repetiția: cuvântul "*plumb*" apare de câte trei ori în fiecare strofă și o dată în titlu.

Din cele șapte poziții semantice pe care le ocupă, cuvântul "*plumb*" apare ca determinant al unui substantiv concret, în patru: "*sicriele de plumb*", "*flori de plumb*"(2), "*coroane de plumb*", trăgând parcă realitatea în jos, în imperiul morții.

Însoțind substantivul abstract în două cazuri ("*amorul meu de plumb*" și "*aripele de plumb*"), greutatea cenușiului ucide iubirea și elanurile; în curând, totul se va transforma într-un "*noian de negru*".

b) Rimele de tonalitate închisă (*plumb, vestmânt-vânt, strig-frig*) conținând același termen ("*plumb*") în finalul a patru dintre cele opt versuri ale poeziei, accentuează senzația de apăsare sufletească.

c) Frecvența termenilor care sugerează moartea: "*dormeau*", "*sicriele*", "*cavou*", "*funerar*", "*frig*", "*mort*".

d) Versurile sunt simetrice ("*Stam singur în cavou ... și era vânt ...*"/ "*Stam singur lângă mort ... și era frig ...*"), termenii folosiți sunt puțini, totul sugerând o anume linearitate existențială.

Din punct de vedere prozodic, cele două strofe sunt catrene: rima este îmbrățișată (a b b a), ritmul – iambic, iar măsura versului este de 10 silabe.

Specia literară = elegie (cu elemente de meditație). Monologul poetului este întrerupt prin puncte de suspensie, de parcă acesta ar auzi, în curgerea mileniului, pașii Neantului.

TESTUL nr. 144

Se dă textul:

"*De-atâtea nopți aud plouând,*
Aud materia plângând ...
Sunt singur, și mă duce-un gând
Spre locuințele lacustre.

Și parcă dorm pe scânduri ude,
În spate mă izbește-un val –
Tresar prin somn, și mi se pare
Că n-am tras podul de la mal.

Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleaşi vremuri mă găsesc...
Şi simt cum de atâta ploaie
Piloţii grei se prăbuşesc.

De-atâtea nopţi aud plouând,
Tot tresărind, tot aşteptând...
Sunt singur, şi mă duce-un gând
Spre locuinţele lacustre".

(George Bacovia: "*Lacustră*").

Demonstraţi justeţea opiniei călinesciene potrivit căreia, în "*Lacustră*", teroarea de umed ajunge la o supremă condensare.

REZOLVARE:

Poezia intitulată "***Lacustră***" apare în volumul de debut ("***Plumb***" *–1916*) şi concentrează mai multe motive specifice poetului: ploaia, noaptea, singurătatea, somnul, coşmarul, golul, prăbuşirea.

Sentimentul predominant pe care-l trăieşte eul liric fiind teroarea de umed, cea dintâi expresie a acestuia este chiar titlul poeziei.

În sensul propriu, termenul "lacustră" desemnează locuinţa construită pe apă, de către omul preistoric.

În subsidiar, termenul "*lacustră*" antrenează şi sugestia a două goluri: unul acvatic şi altul temporal, ambele născătoare de spaimă.

Cele patru strofe (perfect simetrice) ale poeziei pot fi structurate pe câte două planuri complementare: planul exterior (cadrul material) şi planul interior (spaţiul sufletesc terorizat de ploaie), realitatea şi visul, timpul actual şi timpul istoric.

În prima strofă, se pare că poetul s-ar afla în camera lui, ascultând ploaia; noaptea neagră, udă şi goală, singurătatea şi curgerea exasperantă a şuvoaielor, îi trezesc în suflet spaima ancestrală a unui diluviu ameninţător.

Teroarea de umed avându-şi originea în şirul nesfârşit de nopţi ploioase("*De-atâtea nopţi aud plouând*"), ea se exprimă în mulţimea termenilor legaţi de apă: "*lacustră*", "*plouând*", "*plângând*", "*ude*", "*val*", "*podul*", "*mal*", "*ploaie*" şi, din nou, "*plouând*" şi "*lacustre*". S-ar părea că însuşi Universul şi-a

modificat substanța, topit de atâta ploaie și stând gata să se prăbușească în noroiul primordial:

"Și simt cum de atâta ploaie
Piloții grei se prăbușesc".

În aceste condiții, magnifica metaforă din versul al doilea (*"Aud materia plângând"*) are semnificația de marș funebru.

Suprema expresie a terorii de umed o constituie imaginea halucinantă a stâlpilor lumii, care cedează, măcinați de ploaie, aducând moartea universală.

Înspăimântat, omul contemporan trăiește o întoarcere în timp, peste veacuri, devenind om preistoric, un semen al poetului, de care acesta este legat prin ploaie, singurătate și participarea comună la alunecarea Universului în Neființă.

În strofa a doua, teroarea de umed se traduce într-o *"halucinație a unui diluviu ce izbește cu valuri de apă pe cel adormit"* (Călinescu). Acesteia i se adaugă și coșmarul (*"Tresar prin somn și mi se pare/Că n-am tras podul de la mal"*) relevând aceeași spaimă fixată în adâncul sufletesc.

Strofa a IV-a constituie o repetare a strofei inițiale, cu versul al doilea modificat (*"Tot tresărind, tot așteptând"*); absența oricărei perspective și întoarcerea la cadrul inițial (ca o rotire exasperantă a aceluiași tablou), prelungește ploaia, spaimele și angoasa dincolo de limitele timpului concret.

LUCIAN BLAGA:
"EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII", "PARADIS IN DESTRAMARE".

TESTUL nr. 145

Alcătuiți o compunere pe tema: "Sensurile metaforei «*corola de minuni a lumii*» în lirica lui Lucian Blaga".

Cerințe:

I. Caracterizați în mod succint universul liric blagian.
II. Urmăriți evoluția metaforei "*corola de minuni a lumii*" în fiecare volum de versuri.

REZOLVARE:

I_1 Opera poetică a lui Lucian Blaga – impresionantă prin

fiorul metafizic de care este străbătută şi singulară în peisajul liricii noastre interbelice, se constituie, cu fiecare volum într-un edificiu monumental, oferind o imagine esenţializată a lumii, ale cărei coordonate sunt: "*corola de minuni a lumii*", "*muntele magic*", "*marea trecere*", "*satul minunilor*", "*somnul*", "*pădurea pe unde trece unicornul*[1]".

I_2. Creaţia poetică blagiană a fost adunată în mai multe volume: "***Poemele luminii***" (1919), "***Paşii Profetului***" (1921), "***În marea trecere***" (1924), "***Lauda somnului***" (1929), "***La cumpăna apelor***" (1933), "***La curţile dorului***" (1938), "***Nebănuitele trepte***" (1943), "***Poezii***" (1962).

Metafora sub semnul căreia stă primul volum (şi, de fapt, întreaga creaţie lirică blagiană) este "*corola de minuni a lumii*".

Această metaforă tutelară a demersului liric blagian, îşi modifică sensurile, cu fiecare dintre volumele ulterioare, sugerând pierderea treptată a vârstei de aur şi situarea în "*vârsta de fier*" (acesta fiind şi titlul unui ciclu care cuprinde poezii scrise între 1940 şi 1944).

II_1. Primul volum – "***Poemele luminii***" (1919), se deschide, în mod programatic, prin poezia-manifest "*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*".

Încă din titlu, prin cei doi termeni aflaţi în legătură ("*eu*" şi "*corola de minuni a lumii*") sunt sugerate două coordonate ale lirismului ulterior: situarea autorului în centrul rostirii poetice ("*eu*") şi relaţia dintre acesta şi universul existenţei ("*corola ...*").

Reluată în primul vers al poeziei, metafora "*corola de minuni a lumii*" oferă "*imaginea emblematică, ideală a universului*" (I. Pop) văzut ca o uriaşă corolă alcătuită nu din petale, ci din "*minuni*" (mistere).

Misterul (care stă la baza lumii) constituie universalul - esenţă spre care se îndreaptă deopotrivă poetul şi spiritele raţionale.

Înzestrat cu aristotelică "*mirare*" în faţa tainelor lumii, poetul devenit "*sophos*" (purtătorul de lumină) încearcă, prin creaţie, o situare în chiar Fiinţa existentului, căci apropierea sa de mistere nu le ucide, ci le amplifică sub văpaia iubirii; "*şi tot ce-i ne-nţeles / se schimbă-n ne-nţelesuri şi mai mari / sub ochii mei / căci eu iubesc / şi flori şi ochi şi buze şi morminte*".

Spre deosebire de creator, cei care lucrează "*cu mintea*", ucid "*nepătrunsul ascuns / în adâncimi de întuneric*", pentru că tainele

nu pot şi nu se cuvine a fi dezlegate.

Se conturează astfel două modalităţi de cunoaştere a lumii: una luciferică şi alta paradisiacă, reprezentate în text prin grupuri de termeni opoziţionali: *"eu"-"alţii"*, *"iubesc"-"ucid"*, *"sporesc"-"sugrumă"*.

Atât poetul cât şi oamenii de ştiinţă folosesc drept instrument lumina (*"lumina mea"-"lumina altora"*), primul element al creaţiei divine.

Cel dintâi, amplifică misterele (*"eu cu lumina mea sporesc a lumii taină"*), păstrând astfel funcţia creatoare a timpului originar (în care s-a născut *"lumina dintâi"*). Spre deosebire de poet, oamenii de ştiinţă descompun, prin studiu analitic, marele Tot, gest prin care neagă vocaţia creatoare a luminii primordiale: fracţionând întregul,ei distrug unitatea şi armonia Creaţiei universale.

Primul volum are ca temă centrală lumina celebrată în poezia cu acelaşi titlu. Aici, întorcându-se la Increatul[2] cosmic, când *"Nimicul zăcea-n agonie"*, poetul surprinde clipa naşterii luminii; caracterul ei stihial[3] (*"vifor nebun de lumină"*) va determina frenezia vitalistă a lumii (*"o sete era de păcate, de doruri, de avânturi, de patimi"*).

Păstrând această sete de viaţă a *"sufletului"* universal din primordii[4], poetul îşi exprimă dorinţa să joace frenetic în uriaşele spaţii cosmice, într-un gest care-l eliberează de tirania limitelor:

"şi-aprins în valuri de lumină
să joc
străfulgerat de-avânturi nemaipomenite"

("Vreau să joc!")

Extazul său aminteşte de lucrarea *"Aşa grăit-a Zarathustra"* de Nietzsche.

Un alt mod de încadrare în setea de viaţă născută *"în ziua dintâi"* îl constituie dragostea; erosul blagian însemnând *"prezenţa în individ a substanţei primordiale a lumii"* (G. Gană), constituie un factor de recuperare a timpului originar.

Ardere a cărei intensitate este comparată cu stihiile, iubirea transformă în cenuşă Pământul şi întregul Univers (*"Noi şi pământul"*).

Tot în primul volum apar însă şi marile interogaţii ale poetului; în acest sens, elegia filosofică intitulată *"Gorunul"* ilustrează ideea

că viața și moartea curg împreună, că murim, puțin câte puțin, din clipa în care ne-am născut.

În ultima poezie a ciclului ("*Stelelor*"), poetul trăiește un sentiment de solitudine cosmică, tânjind după perfecțiunea inițială a "*corolei de minuni a lumii*".

Și cum unitatea și armonia acesteia fuseseră sfâșiate de primele întrebări, cum poetul încercase, și el, să pătrundă "*tainele*" care trebuiau păstrate, remediul l-ar putea constitui întoarcerea la mituri.

II_2. Volumul "***Pașii Profetului***" (1921) îl are ca simbol central pe zeul Pan. În pragul primăverii, acest bătrân orb care "*zace*" pe o stâncă, pare a fi Increatul barbian gata să-și rupă limitele ("*Pan*").

În jurul lui, "*peșterile cască somnoroase*", sintetizând tabloul unei naturi calme, care va constitui spațiul celui de al doilea ciclu de poezii.

În acest topos mitic, poetul se lasă copleșit de dogoare, în timp ce "*zace*" într-un lan de grâu și ascultă cântecul unei fete "*cu gene lungi ca spicele de orz*" ("*În lan*").

Anotimpul acestui volum este vara, când dogoarea topește totul, amestecând elementele ca și când lumea s-ar fi întors în pretimp:

> *"Pământu-ntreg e numai lan de grâu*
> *și cântec de lăcuste".*
>
> *("Vară").*

Dar nostalgia revenirii la origini nu este numai a naturii; la rândul lui, poetul ar dori să retrăiască timpul copilăriei, dar imaginea propriului leagăn năpădit de păianjeni, atestă imposibila întoarcere ("*Leagănul*").

În final, nici măcar natura nu-și mai păstrează inconștiența fericită: retras într-o peșteră, zeul Pan este părăsit de ultimul lui prieten (un păianjen care poartă pe spate semnul crucii, simbol al morții miturilor și al intrării în timpul cronologic de după Iisus).

În primele două volume, "*corola de minuni a lumii*" constituise imaginea perfectă a marelui Tot; tulburând însă misterele cu nepermise interogații, poetul este pedepsit.

Consecința o constituie alterarea întregului: viața curge în moarte, lumea este redusă la scheme ("*semne*", "*rune*") care nu pot fi dezlegate, iar poeții devin "*cântăreții leproși* " ai unui cer zăvorât.

II_3. Volumul intitulat "***În marea trecere***" (1924) cuprinde, chiar

în titlu, definiția blagiană a vieții: aceasta este ("*trecere*", curgere neistovită spre moarte, destrămare măsurată de ceasornicul destinului.

În acest volum, "*intrăm într-un anotimp agonic, al extincției blânde*" (Crohmălniceanu), în care "*nimic nu vrea să fie altfel decât este*", demonstrând neputința întoarcerii la puritatea începuturilor. Incapacitatea poetului de a mai privi "*corola ...*" ca pe o superbă armonie, conduce la complexul îmbătrânirii ("*Sunt mai bătrân decât tine, mamă*") și al trădării sacrului ("*Scrisoare*").

Vindecarea de răni lăuntrice ar putea-o constitui întoarcerea la vârsta eternă a satului:

"Eu cred că veșnicia s-a născut la sat.
Aici orice gând e mai încet,
și inima-ți zvâcnește mai rar,
ca și cum nu ți-ar bate în piept,
ci adânc în pământ undeva"
("Sufletul satului")

În opoziție cu satul, existența la oraș are loc în "*fragment*", în afara "*corolei de minuni a lumii*", fapt care conduce la o tristețe mereu trează.

Contrastul dintre cele două lumi, imaginile de coșmar care o caracterizează pe ultima și implicațiile ei ostile asupra existenței, constituie latura expresionistă a lirismului blagian.

II_4. Cu volumul ***Lauda somnului*** , poetul coboară spre inconștientul colectiv, la obârșii, la "*mume*", încercând să depășească prezentul concret și să se reitereze în ancestral. Mediul potrivit acestei întoarceri este somnul când "*sângele meu ca un val/ se trage din mine/ înapoi în părinți*" (*Somn*).

Imaginile conțin sugestia unui "*apocalips blând și rustic*" (Călinescu) în care potecile se retrag în pădure și în peșteri, bufnițele se așează pe brazi, iar portarul raiului, despuiat de atribuții - ține în mână "*un cotor de spadă fără de flăcări*"; noaptea, în lumina siderală a unui alt ev, ciobanii pun pământ peste "*mieii uciși de puterile codrului*", în timp ce "*fetele stânilor*" trec pe sub lună; căzuți dintr-un "*paradis în destrămare*" îngerii caută pe pământ fântânile adevărului, dar acestea "*refuză gălețile lor*".

$II_{5,6}$. Volumul ***La curțile dorului*** aduce o schimbare de perspectivă, făcându-se simțită aici influența creației populare.

Simbolul central al ultimului volum (***Poezii***) este "*mirabila sămânță*" miraculoasă ca potentia (= posibilitate) care include naşterea, devenirea şi moartea.

Note:
1. **unicorn** = animal fabulos cu un corn în frunte;
2. **Increat** = perioadă anterioară Creației;
3. **stihie** = forță primară a naturii;
4. **primordii** = începutul lumii.

TESTUL nr. 146

Comentați particularitățile lirismului blagian.

REZOLVARE:

1. Poezia lui Lucian Blaga se află sub semnul "*corolei de minuni a lumii*" – simbol al perfecțiunii şi se constituie, cu fiecare volum, într-un edificiu fascinant, în care lirismul, mitul şi filosofia fuzionează perfect.

2. O particularitate importantă (sesizabilă încă din primele volume) este influența expresionismului. Acestui curent i se datorează trăirile sufleteşti puternice, absolute exprimate încă din "*Poemele luminii*": setea de dezmărginire ("***Vreau să joc!***"), erosul fierbinte ("***Noi şi pământul***"), antitezele puternice ("***Lumina raiului***", "***Pax magna***"), imaginile titanice ("***Dați-mi un trup voi munților***"), elanul vital.

Resimțind, la modul expresionist, teroarea civilizației maşiniste ("***Veac***"), poetul trăieşte un sentiment de neliniște existențială ("*Mamă, – nimicul – marele! Spaima de marele/îmi cutremură noapte de noapte grădina*" – "***Din adânc***").

Leacul l-ar putea constitui întoarcerea în copilărie ("*Numai sângele meu strigă prin păduri/după îndepărtata-i copilărie/ca un cerb bătrân/după ciuta lui pierdută în moarte*" – "***În marea trecere***"), dar aceasta este imposibilă; rămâne însă întoarcerea la mituri ("***Pan***") sau în satul minunilor, acolo unde s-a născut veşnicia ("***Sufletul satului***").

3. O altă particularitate a lirismului blagian o constituie exprimarea, în poezii, a unor idei filosofice: viața este "marea trecere", Dumnezeu este "Marele Anonim" (care a realizat o Creație dintru început zădărnicită, astfel încât omul nu-l poate egala); lumea este alcătuită din mistere, în orizontul cărora trăieşte ființa umană.

Prin toate aceste trăsături ca şi prin stilul său (caracterizat prin

versul modern, flexibil, capabil să exprime plenitudinea sentimentelor), Blaga se situează în imediata apropiere a marilor noştri poeţi: Eminescu, Arghezi, Nichita Stănescu.

TESTUL nr. 147

Comentaţi versurile:

"Pretutindeni pe pajişti şi pe ogor
Serafimi cu părul nins
însetează după adevăr,
dar apele din fântâni
refuză găleţile lor.
Arând fără îndemn
cu pluguri de lemn,
arhangheli se plâng
de greutatea aripelor".

(Lucian Blaga: "*Paradis în destrămare*").

REZOLVARE:

I.Aceste versuri fac parte din poezia ***"Paradis în destrămare"*** (inclusă în volumul ***"Lauda somnului"*** - 1929). G. Călinescu atrăgea atenţia asupra unui anume sentiment de anxietate care străbate acum universul liric blagian, în care "*Natura în genere se melancolizează, fauna aleargă rănită de nostalgii fără nume, orizontul are luminişuri spirituale*"; totul se aseamănă cu un"*apocalips blând şi rustic, cu naivităţi de mozaic ravenat*".

Poezia exprimă spaima (de sorginte expresionistă) în faţa disoluţiei universale, a unor "*catastrofice pustiiri*" care vor atinge totul.

Titlul conţine sugestii apocaliptice, prin motivul morţii lucrurilor eterne; s-ar părea că însuşi Creatorul a intervenit în Creaţie, negând-o (de altfel, într-o altă poezie blagiană intitulată ***"Întâia duminică"***, Dumnezeu împacă fiinţele dându-le sărutul aducător de moarte). Expresii ale acestei negaţii sunt termeni ca: *"refuză", "stinge", "vor putrezi", "va seca"* şi alţii. Paradisul în destrămare este o metaforă mitică, cu serafimi, arhangheli, porumbelul sfântului duh, ca imagini ale "*nostalgiei religioase*".

Poemul se deschide cu imaginea "portarului înaripat" (îngerul care mai veghează la poarta Paradisului); inutilă veghere, pentru că din spadă nu i-a mai rămas decât un *"cotor" "fără flăcări"*, simbolizând moartea focului etern.

II.Fragmentul pus în discuţie relevă cel mai dramatic aspect al

morții universale: disoluția sacrului, prin căderea lui în profan.

Cel dintâi este reprezentat prin metafora "*serafimi cu părul nins*" (atinși de aripa bătrâneții, integrați în "marea trecere", după pierderea atributelor eternității).

Alungați din rai de iminenta risipire a acestuia, ei ajung în spațiul profan ("*pe pajiști și pe ogor*"); căzuți pretutindeni, ei ar putea reprezenta niște imagini multiplicate ale involuției spre uman, dacă Duhul Sfânt n-ar stinge "*cele din urmă lumini*", aducând Noaptea universală.

Metafora "*pe pajiști și pe ogor*" desemnează substanța primordială lovită de boala curgerii timpului: pajiștile, altădată inundate de lumină (***"Pașii Profetului"***) au devenit spații goale, iar ogorul și-a pierdut calitatea de "mumă" născătoare a vieții.

Descinși în fluviul heraclitic, *"îngerii" "însetează"* după Adevărul ultim echivalent cu viața. Apa din fântâni însă (simbol al eternității, "mumă" și ea în sens goetheean) "*refuză gălețile lor*" ca semn al pierderii capacității genetice: este "*apa vie*" umplută de "*păianjeni mulți*", saturată, și maculată de Răul universal.

În acest spațiu, îngerii care ară "*fără îndemn*" cu plugurile lor incapabile să asigure rodirea, exprimă oboseala cosmică a Creației universale.

Alunecând tot mai mult spre condiția umană, arhanghelii resimt sacrul ca pe o povară ("*se plâng de greutatea aripelor*"); sau, poate, oamenii lumii moderne, care își pierd, treptat, fărâma de sacralitate, sunt tot mai departe de paradis, atrași inexorabil de chemarea țărânii, ca și îngerii căzuți.

În următoarele versuri, îngerii "*goi*" și zgribuliți vor fi cuprinși de frigul Neființei, ceea ce va însemna moartea sacrului.

În final, îngerii vor putrezi "*sub glie*", lăsând loc Nimicului; despuiată de fiorul sfințeniei, prin pierderea miturilor, lumea se va întoarce în deșertăciunea țărânii.

Versul lui Blaga este alb, fapt care facilitează exprimarea ideilor.

TESTUL nr. 148

Selectați mijloacele de realizare a ideii poetice din textul:

"În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn
cum bate ca o inimă un clopot
și-n zvonuri dulci

îmi pare
că stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge".
(Lucian Blaga: "*Gorunul*").

REZOLVARE:

Poezia intitulată "***Gorunul***" de Lucian Blaga este o elegie filosofică pe tema morții, comparabilă cu "***Mai am un singur dor***" de Mihai Eminescu" și "***Duhovnicească***" de T. Arghezi.

Firește, punctul ei de plecare se cuvine a fi căutat în balada pastorală "***Miorița***" ori în alte creații populare; poetul cult adaptează motivul folcloric la concepția modernă asupra morții, evidențiind o idee filosofică nouă: moartea nu mai constituie accidentul final al vieții, ci se află, clipă de clipă, îngemănată cu aceasta.

Așezat la poalele unui gorun și copleșit de o liniște aproape materială, poetul meditează la condiția omului în Univers.

Prima strofă (reprodusă mai sus), este alcătuită din cinci versuri și pregătește atmosfera gravă în care se vor auzi întrebările poetului.

Tabloul este de o transparență opalină (în inversiunea "*limpezi depărtări*", accentul căzând pe primul termen); folosirea formei nearticulate a substantivului"*depărtări*" lărgește vizual limitele acestui cadru, până la marginea zării. Nemărginitul, "departele" devine astfel spațiul în care se vor naște marile interogații existențiale ale poetului, privind condiția tragică a finitudinii umane.

În acest cadru, ideea morții plutește incert, este abia sugerată: "*...aud din pieptul unui turn/cum bate ca o inimă un clopot*". Atmosfera se imaterializează, iar glasul clopotului capătă rezonanțe adânci, religioase aproape. De aici, supoziția că liniștea naturii este o picătură din liniștea eternă care pătrunde încet în circuitul vital al omului.

Comparația este revelatoare pentru ideea blagiană: clopotul-simbol al morții – este alăturat de inimă, prin analogia ritmicității.

Senzația auditivă se dilată, iar accentul care cade pe cuvântul "*clopot*" amplifică ideea de funest; zvonurile sunt "*dulci*", aparținând – parcă –unui alt tărâm, în timp ce verbul "*îmi pare*", prin nuanța sa de incertitudine, pregătește ruperea de realitate a poetului. Metafora "*stropilor de liniște*" care înlocuiesc, în intuiția poetului, circuitul vital, sugerează aceeași pace a Neființei

contopită cu viața.

TESTUL nr. 149

Se dau versurile:

"Copilo, pune-ți mâinile pe genunchii mei.
Eu cred că veșnicia s-a născut la sat.
Aici orice gând e mai încet,
și inima-ți zvâcnește mai rar,
ca și cum nu ți-ar bate în piept
ci adânc în pământ undeva.
Aici se vindecă setea de mântuire
și dacă ți-ai sângerat picioarele
te așezi pe un podmol de lut.
Uite, e seară.
Sufletul satului fâlfâie pe lângă noi,
ca un miros sfios de iarbă tăiată,
ca o cădere de fum din streșini de paie,
ca un joc de iezi pe morminte înalte.
(Lucian Blaga: "*Sufletul satului*").

Demonstrați, într-un text scurt, relația dintre aceste versuri și curentul expresionist.

REZOLVARE:

Poezia intitulată "***Sufletul satului***" face parte din volumul "***În marea trecere***" (1924); relația dintre acest text și curentul expresionist ar putea fi căutată în chiar tema poeziei: nostalgia întoarcerii în spațiul mitic al satului, locul în care umanul (amenințat de civilizația tehnicistă) își poate regăsi esența pură.

Textul se deschide printr-o invocație în care termenul "*copilo*" este generic (reprezentându-i pe toți oamenii satului): în concepția autorului, aceștia trăiesc într-o lume aparținând mitului, întrucât izbutesc să se mențină "*pe linia de apogeu, genială, a copilăriei*".

Departe de demonia civilizației mecanizate, satul constituie o imagine micșorată a "*corolei de minuni a lumii*", căci aici, oamenii trăiesc *"într-un raport de supremă intimitate cu totalul și într-un neîntrerupt schimb de taine cu acesta*" (Lucian Blaga).

Cel de al doilea vers, devenit celebru, face din sat un demiurg al veciei: "*Eu cred că veșnicia s-a născut la sat*".

În concordanță cu acestă eternitate mereu egală cu ea însăși, în spațiul satului, "*orice gând e mai încet*", iar bătăile inimii vin parcă

din adâncul pământului, într-o contopire totală cu acesta.

Spațiul magic al satului aduce mântuirea, tot așa cum lutul său vindecă "rănile" (produse de existența urbană), prin contactul cu Muma Pământ. Iar "*sufletul satului*" (care poate fi simțit în ceasul de taină al înserării) reunește viața și moartea, într-o eternă îngemănare, așa cum iezii se joacă pe înaltele morminte.

TESTUL nr. 150

Demonstrați, într-o compunere, că poezia "***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii***" exprimă crezul literar al lui Lucian Blaga.

REZOLVARE:

Publicată, în mod programatic, în fruntea volumului de debut ("***Poemele luminii***" – 1919), poezia "*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*" reprezintă manifestul poetic al lui Blaga.

Fiecare dintre marii noștri poeți a fost călăuzit de o anumită concepție privind rolul și esența artei, dar și menirea creatorului; astfel, Eminescu (în "*Epigonii*"), Arghezi (în "*Testament*"), Goga (în "*Rugăciune*") și alții și-au jalonat, prin aceste poezii, întreaga creație ulterioară.

În cazul lui Blaga, concepția asupra poeziei și a rostului poetului în lume este legată de problema cunoașterii: trăind într-o lume plină de taine (mistere) care nu pot și nu se cuvine a fi cunoscute, poetul are privilegiul de a contribui la păstrarea lor.

Încă din titlu, universul existenței este prezentat prin metafora unei uriașe corole alcătuită însă nu din petale, ci din "*minuni*", adică din mistere. La o privire mai profundă, "*corola*" cuprinde ipostaza incognoscibilă[1] a Creației universale, în "*zarișteа*" căreia trăiește ființa umană. Prin contemplație, poetul potențează această ipostază, contribuind astfel la menținerea integrității universalului-esență; atitudinea contemplativă este exprimată încă din titlu, prin verbul "*nu strivesc*".

Cele două modalități de cunoaștere — luciferică și paradisiacă — sunt reprezentate prin grupuri de termeni opoziționali: *"eu" - "alții", "lumina mea" - "lumina altora", "iubesc" - "ucid", "sporesc" - "sugrumă"*.

Din aria semantică a lui "*eu*" fac parte verbele: nu strivesc, nu ucid, sporesc, îmbogățesc, iubesc.

O posibilă interpretare a acestei arii semantice ar evidenția

următoarele idei: Eu nu strivesc (corola de minuni a lumii), nu ucid (tainele), sporesc (a lumii taină), îmbogățesc (întunecata zare), (căci), iubesc (și flori și ochi și buze și morminte). Rezultă că: apropiindu-se de tainele lumii, poetul nu le ucide, ci le amplifică, le potențează; aceasta se datorează faptului că, la baza actului creator stă iubirea.

Ochiul contemplativ are drept instrument de cunoaștere lumina, primul element al Genezei. Apropierea de misterele lumii cu ajutorul luminii, contribuie la sporirea lor prin eliberarea elanului creator primordial: "*eu cu lumina mea sporesc a lumii taină*". Poetul devine astfel un demiurg, un creator al lumii prin amplificarea misterelor care o alcătuiesc.

Poezia este o inițiere săvârșită nu prin descifrarea tainei, ci prin adâncirea ei: "*și tot ce-i ne-nțeles/ se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari*". Pe măsură ce poetul, cu mijloacele sale subtile, se apropie de mistere, acestea devin și mai de nepătruns.

Pentru a formula aceste idei se folosește comparația cu un termen din lumea materială — razele lunii (care ar putea trimite la mitul zeițelor lunare, ca zeițe-mame ale vieții).

Cealaltă serie de termeni se ordonează în jurul ideii de cunoaștere paradisiacă: oamenii de știință "*ucid*" "*cu mintea*" (prin măsurare, disecare, descifrare și explicare) tainele ascunse ale lumii. Ceea ce era făcut să rămână nedescifrat ("*nepătrunsul ascuns/ în adâncimi de întuneric*") și frumos tocmai prin această noncunoaștere potențială, este disecat în lumină vie și, prin aceasta, își pierde vraja.

Note:
1. **incognoscibil** = care nu poate fi cunoscut.

TESTUL nr. 151

Comentați, într-un text scurt, semnificația ultimelor două versuri din poezia-manifest "***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii***" de Lucian Blaga.

REZOLVARE:

Ultimele două versuri din poezia-manifest "***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii***" de Lucian Blaga sunt:

"*căci eu iubesc*
și flori și ochi și buze și morminte".

Privite atent, cele două versuri asociază două motive literare

blagiene: al iubirii şi al corolei de minuni a lumii.

a) Încă din volumul de debut ("*Poemele luminii*" – 1919), poetul prezintă erosul ca pe o întoarcere la ziua dintâi a lumii, când s-a născut lumina:

"Lumina, ce-o simt năvălindu-mi
în piept când te văd - minunato,
e poate că ultimul strop
din lumina creată în ziua dintâi".
("Lumina").

Iubirea câştigă astfel virtuţile creatoare ale timpului Genezei, virtuţi pe care le va utiliza poetul.

b) Enumeraţia din ultimul vers sugerează o seamă de elemente disparate ale Universului; desprinse temporar din întregul minunat al "corolei de minuni a lumii", acestea îi vor reintegrate prin puterea creatoare a iubirii poetului.

TESTUL nr. 152

De dă textul:

"şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micşorează, ci tremurătoare
măreşte şi mai tare taina nopţii,
aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare
cu largi fiori de sfânt mister
şi tot ce-i ne-nţeles
se schimbă-n ne-nţelesuri şi mai mari".

(Lucian Blaga: "*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*").

Alcătuiţi, pe baza acestui fragment, un text de maximum 25 de rânduri, în care să caracterizaţi cunoaşterea luciferică.

REZOLVARE:

Fragmentul de mai sus, se încadrează în poezia-manifest "***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii***" de Lucian Blaga şi caracterizează cunoaşterea luciferică.

Analizând terminologia blagiană, G. Călinescu afirma: "*Pornind de la Luceafăr, cunoaşterea mistică e botezată «cunoaştere luciferică»*".

Dat fiind că poetul se apropie de mistere cu ajutorul luminii ("*eu cu lumina mea sporesc a lumii taină*"), este posibil ca Blaga să-i fi dat lui Lucifer sensul de "purtător de lumină" (pe care l-a avut în primele veacuri ale creştinismului).

În textul de faţă, autorul foloseşte o comparaţie dezvoltată,

lumina sa fiind asemuită cu lumina lunii (care creează, într-un peisaj nocturn, zone de clar-obscur pline de mister).

Creatorul aflându-se în centrul rostirii poetice (a se observa persoana I a verbului), în jurul său se află lumea şi, dincolo de ea, *"întunecata zare"* a tainelor care o înconjoară ca o corolă.

Pe aceasta din urmă, poetul o contemplă fără s-o descifreze, îndreptând spre ea văpaia sentimentelor sale.

În acest fel, misterele se adâncesc, păstrându-şi nealterată sacralitatea primordială.

În concluzie: cunoaşterea luciferică îi este proprie poetului în calitatea lui de purtător de lumină; atâta timp cât această lumină protejează şi amplifică zonele întunecate ale misterelor care stau la baza lumii, poetul îşi împlineşte rostul de creator.

TESTUL nr.153

Demonstrați că procedeele de expresivitate artistică din poezia-manifest "*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*" de Lucian Blaga, concordă cu ideea poetică.

REZOLVARE:

În poezia "*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*" de Lucian Blaga, semnificația mijloacelor artistice utilizate este profundă, aceasta revelându-se numai parțial, ca şi misterele:

- Metafora *"corola de minuni a lumii"* defineşte o lume a cărei integritate şi perfecțiune este condiționată de păstrarea misterelor.
- Opozițiile (*"eu"-"alții", "lumina mea"-"lumina altora"*) contribuie la caracterizarea celor două modalități de cunoaştere: paradisiacă şi luciferică.
- Folosirea verbului "*nu strivesc*" sugerează o anume fragilitate a "*corolei de minuni a lumii*"; a tulbura frumusețea ei sublimă, cu nepermise întrebări, echivalează cu un act distructiv (*"ucid", "sugrumă vraja"*).
- Ideea că misterele nu trebuie şi nu pot fi dezlegate este exprimată prin termeni al căror sens este ascuns, ca şi tainele: *"nepătrunsul", "ne-nțeles", "ne-nțelesuri"*. Chiar şi poetul, atunci când ajunge în faza unor interogații fără răspuns, este pedepsit, iar volumul "*Lauda somnului*" conține imaginea unui "*apocalips blând şi rustic*" (Călinescu).
- Compararea luminii poetului cu razele lunii atestă dorința lui de a perpetua misterele.

- ALBINA - ZUM - ZUM -

• Enumerația repetată "*în flori, în ochi, pe buze ori morminte*" reunește frumosul, cunoașterea, viața și moartea.

POLENIZEAZĂ FLOCIRELE

TUDOR ARGHEZI: "TESTAMENT", "PSALMII".

TESTUL nr. 154

Realizați o compunere-eseu asupra temelor liricii argheziene, pornind de la următoarea opinie: "*Viziune prin excelență lirică a omului și a Universului, opera lui Tudor Arghezi nu trebuie studiată cronologic*" (Pompiliu Constantinescu).

Veți avea în vedere următoarele aspecte:

I. Categorii tematice ale liricii argheziene:
   A) Viziunea asupra omului;
   B) Viziunea asupra Universului.

II. Particularități ale concepției estetice argheziene exprimate în "***Testament***".

REZOLVARE:

I. Considerat a fi al doilea mare poet român (după M. Eminescu), **Tudor Arghezi** (1880-1967) impresionează prin grandioasa viziune cosmică, prin atmosfera biblică a multora dintre poeziile sale, ca și prin profunzimea ideilor filosofice: "*Atmosfera biblică, ideea duratei (veac), a morții, a reîntoarcerii în lut, străbat ca un fum de smirnă toate poeziile argheziene oricât de aparent pitorești*" (Călinescu).

Versurile argheziene adunate în volumele: "***Cuvinte potrivite***" *(1927)*, "***Flori de mucigai***" *(1931)*, "***Cărticica de seară***" *(1935)*, "***Hore***" *(1939)*, "***Una sută una poeme***" *(1947)*, "***1907-peizaje***" *(1955)*, "***Cântare omului***" *(1956)*, "***Stihuri pestrițe***" *(1957)*, "***Cadențe***" *(1964)* și altele relevă o mare bogăție tematică, o profunzime de idei uluitoare și capacitatea de a transforma toate cuvintele limbii în materie artistică.

A) Considerat, pe bună dreptate, "**poet al omului**", Tudor Arghezi a scris mai multe categorii de poezii în care gândurile, sentimentele și condiția existențială umană dețin primul loc.

1. Lirica neliniștii metafizice este reprezentată prin ciclul de "*Psalmi*" ca și prin alte poezii: "*Descântec*", "*Între două nopți*", "*Inscripție pe o casă de țară*" și multe altele.

Ideea căutării Divinității străbate lirica argheziană, de la

BAZZ. - BAZZZZ! (FLOCIRICĂ.

volumul de debut ("*Cuvinte potrivite*") şi până în preajma morţii autorului.

Situat "*între două nopţi*", cea a umbrei iniţiale şi cea a umbrei finale în care se varsă grămezile de oseminte, poetul-om este sfâşiat de faustiana sete ontologică şi stă în faţa lui Dumnezeu cu toate marile lui întrebări; Divinitatea arghezian̆ă este un ideal absolut şi poate fi comparată cu Ideea lui Platon, Voinţa lui Schopenhauer, Demiurgul lui Eminescu, Marele Anonim al lui Blaga. Noutatea nu constă însă în năzuinţa spre absolut, ci în umana şi înfricoşătoarea dramă a imposibilităţii cunoaşterii totale. Din această conştiinţă neliniştită şi lucidă se naşte implorarea şi dorul chinuitor al psalmistului:

"Nici rugăciunea, poate, nu mi-e rugăciune,
Nici omul meu nu-i poate omenesc.
Ard către tine-ncet ca un tăciune
Te caut mut, te-nchipui, te gândesc" (Psalm).

Dumnezeu li s-a arătat primilor oameni, iar "*pe vremea aceea*" îngerii lui "*grijeau*" "*şi pruncul şi bărbatul şi femeia*". Însetat de imaginea Lui, poetul aşteaptă revelaţia unei iviri "*din eristal*", ori îl caută pretutindeni:

"Mă uit în mine, ca într-o chilie
Mă uit în ceruri, în împărăţie
Mă uit în gol, mă uit în vizuini
Te caut printre spinii din grădini".

Dar timpul omului nu coincide cu timpul Fiinţei, iar cel care pipăise "*locul urmei tale cu zăbavă*" trăieşte un acut sentiment de singurătate cosmică. "*Psalmii sunt o luptă a poetului cu sine însuşi, cu evidenţa sentimentului de solitudine ce-l copleşeşte*" (N. Manolescu).

"Tare sunt singur, Doamne, şi pieziş!
Copac pribeag uitat în câmpie".

Uneori, gestul cunoaşterii ia forma unei activităţi primordiale – vânătoarea, dar poetul ipostaziat într-un "*tâlhar de ceruri*" se opreşte în faţa gestului prometeic lovindu-se de interdicţia divină:

"Dar eu râvnind în taină la bunurile toate
Ţi-am auzit cuvântul zicând că nu se poate".

Dornic de certitudinea existenţei lui Dumnezeu ("*Vreau să te pipăi şi să urlu: Este!*"), poetul sfâşiat de o "*neliniştită patimă cerească*", trăieşte suferinţa limitelor umane; de aici, drugii, ocolul (simboluri ale spaţiului închis): "*Nu pot să fug din marele ocol*"

sau "*Sunt, Doamne, prejmuit ca o grădină/În care paşte-un mânz*". Călătoria cunoaşterii devine odisee fără sens, care se opreşte în punctul iniţial, iar căutătorul este închis într-un castel labirintic, ca un erou kafkian:

"Piscul sfârşeşte-n punctul unde-ncepe
Marea mă-nchide, lutul m-a oprit.
Am alergat şi-n drum m-am răzvrătit
Şi n-am scăpat din zarea marei stepe".

Din complexa şi contradictoria ideaţie arghezianã a "*Psalmilor*" se conturează o dramă existenţială: "*Însăşi poezia lui, ca realizare succesivă, de la "Cuvinte potrivite" până la "Hore", poate fi privită ca o mare dramă creştină, ca singura, în cuprinsul literaturii române*" (Vl. Streinu).

2. La fel de profund umană ca şi căutarea lui Dumnezeu este frica de moarte.

Lirica obsesiei escatalogice (reprezentată prin poezii cum ar fi: *"Duhovnicească", "Priveghere", "De-a v-aţi ascuns"*) este strâns legată de problema timpului, omul arghezian fiind "*bolnav de vreme*".

Poezia intitulată "*Duhovnicească*" a fost comparată cu balada "*Mioriţa*" sau cu elegiile filosofice "*Mai am un singur dor*" de M. Eminescu şi "*Gorunul*" de L. Blaga.

În poezia arghezianã menţionată, teama de moarte a poetului este la fel de acută ca spaimele omului preistoric (din poemul "*Cântare omului*").

Cine umblă prin grădină, într-o noapte "*groasă*" şi "*grea*", când gongul Nefiinţei bate în adâncul lumii?

Poate să fie mama poetului (moartă de mult) care a venit să-i ia sufletul; şi, pentru ca s-o facă să plece, omul înspăimântat îi oferă tabloul morţii universale ("*S-au povârnit pereţii. A putrezit ograda*"), în care el însuşi s-a "*risipit prin spini şi bolovani*" reîntors în regnul mineral. Sau, poate să fie umbra lui Iisus, fugit de pe cruce şi înspăimântat de moarte ca şi poetul-om.

Motivul morţii este dezvoltat şi în poezia intitulată "*Priveghere*": aici, destinul celui "*bolnav de vreme*" se întrupează în "*ceasul*" cu aripi de scrum care-i dă târcoale şi pe care omul îl alungă, el neavând vocaţia Crucificatului:

"Strigă: «Nu-i adevărat! Nu sunt răstignit!
Dovadă pălmile şi tălpile mele»".

Poezia "*De-a v-aţi ascuns*" exprimă, în termeni alegorici,

conștiința morții.

Dorind să le vorbească despre acest destin copiilor săi, autorul le prezintă moartea ca pe un joc la care ia parte tot ceea ce are viață:

"E joc viclean de bătrâni
Cu copii, ca voi, cu fetițe ca tine,
Joc de slugi și joc de stăpâni,
Joc de păsări, de flori, de câni,
Și fiecare îl joacă bine".

În final, izbucnind în imprecații la adresa morții, autorul își trădează teama, cu toată seninătatea lirismului din versurile anterioare.

3. La fel de profund umană este și iubirea; lirica erotică argheziană (reprezentată prin poezii ca: *"Toamna"*, *"Creion (Obrajii tăi mi-s dragi)"*, *"Mirele"*, *"Mireasa"*, *"Căsnicie"* ș.a.) se caracterizează prin ardența invocării ca și prin plasarea perechii într-un spațiu edenic și pur.

În cele mai multe dintre poezii, iubita este soția invitată într-un paradis domestic, în care chiparoșii și ierburile înalte creează impresia de Rai biblic.

Aici, oamenii și animalele își trăiesc existența în mijlocul naturii, într-o deplină armonie:

"Șerpii casei nu te-au mai văzut,
Oile se opresc, vacile rag.
Și măgarilor încurcați în muște, le-ai căzut
Cu drag."

Tonul acestor poezii este de *"Cântare a cântărilor"*, cei doi eludând timpul concret și întorcându-se în cel biblic.

O singură dată, poetul își exprimă regretul pentru iubirea pierdută: este vorba de poezia *"Jignire"* în care noul Adam care-și făurise femeia *"din lutul românesc"*, își vede negată menirea de creator:

"Femeie scumpă și ispită moale!
Povară-acum, când vie, te-am pierdut,
De ce te zămislii atunci din lut
Și nu-ți lăsai pământul pentru oale?"

4. În viziunea argheziană asupra omului se cuvine a fi inclusă și lirica sociogonică (reprezentată prin poemul *"Cântare omului"*).

Comparabil cu "*Legenda secolelor*" a lui V. Hugo sau cu "*Memento mori!*" a lui Eminescu, poemul arghezian îl are în centru pe homo faber cel care a supus materia şi timpul, schimbând înfăţişarea lumii.

Structura poemului este imnică: fiinţa umană este preamărită pentru că s-a ridicat din încleştarea unui destin de târâtoare ("*Ţi-ai depărtat pământul de buze la picioare*"), devenind stăpână a lumii, prin puterea gândirii ("*Cel ce gândeşte singur*").

5. Complexitatea existenţei umane incluzând, uneori, şi urâtul, poetul procedează la o purificare, prin transformarea acestuia în materie artistică.

Poezia "florilor de mucigai" (reprezentată prin ciclul "*Flori de mucigai*") constituie o aplicare a esteticii urâtului (enunţată în "*Testament*").

Titlul aminteşte de "*Les fleurs du mal*" al lui Baudelaire, dar ideea sugerată este cea a frumosului care se ridică deasupra urâtului, aşa cum florile cresc deasupra mucegaiului.

Lumea înfăţişată este cea a închisorilor, o faună umană alcătuită din diverse figuri: tâlharul cu chip angelic ("*Fătălăul*"), hoţul cucernic ("*Candori*"), ţigăncile Rada şi Tinca ş.a..

Prin faţa cititorului se perindă diverse momente ale vieţii puşcăriaşilor: scoaterea morţilor pe poarta închisorii ("*Morţii*"), momentul cinei ("*Cina*"), trecerea deţinuţilor înlănţuiţi prin curte ("*Galere*") ş.a..

Liniile sunt crude, parodia nu lipseşte, iar limbajul cuprinde formule argotice şi violenţe lexicale cum literatura noastră nu mai cunoscuse până atunci, poetul fiind un înnoitor al limbajului.

B) **Viziunea asupra Universului** se caracterizează (cum observa G. Călinescu), prin intuirea uriaşului proces al germinaţiei universale; de la apariţia "*răzvrătită*" a primilor strămoşi ("*Testament*") şi până la încolţirea plantelor, totul se supune acestui proces.

Reprezentativă în acest sens este poezia "*Har*" numită de Călinescu "*cosmogonia lui Arghezi*":

"Îmbrăcaţi în straie de iască
Sunt gata cartofii să nască.
S-au pregătit o iarnă, de soroc,
Cu cârtiţele la un loc,
Cu întunericul, cu coropiţniţa şi râmele,
Şi din toate fărâmele

Au rămas grei ca mâțele".

Cel care ajută Universul să-și realizeze menirea germinat este țăranul.

Poezia "*Belșug*" este o adevărată odă închinată truditorului anonim al gliei.

Surprins într-o imagine amplă, de perspectivă și proiectat pe un fundal cosmic, țăranul capătă dimensiuni de personaj mitologic asemenea lui Atlas, pentru că prin munca lui se asigură germinația și viața planetei: "*El, singuratic, duce către cer / Brazda pornită-n țară de la vatră*". Prin actul său tenace și repetat de sute de ani, țăranul reeditează Geneza și se contopește cu firea; cerealele ("*Grâu, păpușoi, secară, mei și orz*") sunt văzute în ipostaza de semințe pentru că în fiecare dintre ele stă miracolul rodirii; plugul "*rupe*" pământul și "*rămâne o clipă-n soare ca să ardă*" ca sub o binecuvântare cosmică. Timpul, reîntors la primordial, renaște într-o durată eternă; într-o tăcere solemnă de început de lume, umbra lui Dumnezeu se coboară asupra țăranului, sacralizându-l:

"E o tăcere de-nceput de leat
Tu nu-ți întorci privirile-napoi
Căci Dumnezeu pășind apropiat,
Îi vezi lăsată umbra printre boi".

2) "*Plugule*" este alcătuită pe contrastul dintre umilință și măreție; "*Copilul cel pitic*", frământă coaja câmpiei de milenii; prin truda lui se săvârșește "*vraja*" – minunea de a scoate *"bobul însutit"*.

La rândul ei, casa de țară devine un spațiu sacralizat prin prezența lui Iisus (*Înscripție pe o casă de țară*).

În fața miracolului Universului, poetul redevine copil, închinând versuri minunate micilor viețuitoare sau animalelor curții ("*Abece", "Hora lui Esop*" ș.a.).

II. Întreagă această creație are la bază concepția estetică argheziană. Conform acesteia, poetul este un artizan care preface, printr-o muncă tenace și îndelungată, până și urâtul în creație artistică ("*Testament*").

TESTUL nr. 155

Comentați versurile:

"Făptură vrăjitoare și duioasă!
Nu te-am oprit s-aștepți și să suspini,

Ci te-am lăsat să-l încâlceşti în spini
Fuiorul vieţii tale de mătasă.

Mi-am stăpânit pornirea idolatră
Cu o voinţă crâncenă şi rece;
Căci somnul tău nu trebuia să-nece
Sufletul meu de piscuri mari de piatră".

(Tudor Arghezi: "*Inscripţie pe un portret*").

REZOLVARE:

Criticul literar Şerban Cioculescu a caracterizat poezia "*Inscripţie pe un portret*" drept "*o variantă personală a temei din «Luceafărul» lui Eminescu*".

În primele două strofe (care preced acest fragment), poetul aminteşte de un vis de iubire, consumat prin trecerea timpului şi prin incapacitatea femeii de a-l păstra.

Fiinţa mult adorată (caracterizată aici, prin dublul epitet "*Făptură vrăjitoare şi duioasă*") renunţase la iubirea înaltă a subiectului povestitor, pentru un bărbat de rând, abrutizat şi beţiv. La rândul lui, îndrăgostitul nu încercase s-o reţină, lăsând-o să-şi realizeze destinul (metafora fuiorului de mătase al vieţii, încâlcit în spini).

În cea de a doua strofă a textului propus spre comentare, se află şi explicaţia atitudinii poetului: şi-a dominat sentimentele şi şi-a impus voinţa "*crâncenă şi rece*" pentru a-şi păstra individualitatea; cele două epitete care caracterizează voinţa, configurează o stare mereu trează, contrastând cu "somnul" iubitei, care i-ar fi stăvilit poetului elanul spre transcendent (metafora sufletului alcătuit din "*piscuri mari de piatră*").

În acest mod, prin jertfirea iubirii, poetul îşi apără menirea de creator.

TESTUL nr. 156

Explicaţi titlul poeziei "***Testament***" de Tudor Arghezi.

REZOLVARE:

Aşezată în fruntea volumului de debut ("*Cuvinte potrivite*" - 1927), poezia "***Testament***" exprimă crezul literar arghezian, fiind un manifest poetic.

Titlul lui ar putea fi explicat în două modalităţi:

a) pornind chiar de la ideaţia acestui poem;

b) pornind de la întreaga operă argheziană.

a) În prima strofă a poeziei "***Testament***", autorul prezintă o viziune a devenirii universale, de la naşterea omenirii în "*seara răzvrătită*" a Genezei şi până în vremea sa. Integrat curgerii generaţiilor, poetul simte apăsarea timpului şi încearcă să se salveze de moarte, prin Cuvânt.

b) În perspectiva întregii opere argheziene, titlul poemului ar putea fi înţeles pornind de la perspectiva cosmică.

Trăind în interiorul unui Univers ale cărui sforţări germinative sfârşesc în mormanele de oseminte, poetul are conştiinţa că "*ora rece*" va veni cândva şi pentru el.

Suferind de "*o bubă pământească*" asemeni heruvimului său bolnav, creatorul vrea să lase o urmă a trecerii sale prin veac; de aici, "testamentul" prin care îşi dăruieşte opera viitoare generaţiilor de urmaşi.

TESTUL nr. 157

Evidenţiaţi, într-o compoziţie, particularităţile limbajului poetic arghezian, pornind de la versurile: "*Din bube, mucegaiuri şi noroi/Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi*" ("*Testament*").

REZOLVARE:

Versurile de mai sus constituie estetica urâtului, prin care poetul înţelege transformarea a ceea ce este urât ("*bube, mucegaiuri şi noroi*") în frumos, adică în poezie.

Scoase la iveală pe neaşteptate ("*Iscat-am*"), adică revelate, virtuţile urâtului îşi dovedesc puterea prin munca trudnică a creatorului. "Atelierul" acestui artizan (asemănător cu acela al doctorului Faust) conţine "leacuri" pentru suflet, condensate în magia cuvântului.

Născut din graiul sărac şi frust ("*cu-ndemnuri pentru vite*") al clasei ţărăneşti, limbajul arghezian se caracterizează prin ***folosirea celui mai bogat registru al limbii române***.

1. Astfel, la nivel lexical, se constată prezenţa unor termeni arhaici ("*hrisov*", "*slovă*", "*buchi*" etc.), deopotrivă cu *folosirea unor neologisme* ("*crepuscul*", "*sublime*", "*perimate*" etc.).

În ciclul intitulat "*Flori de mucigai*", poetul utilizează termeni argotici sau expresii aflate la periferia limbii, din dorinţa de a descrie, în mod realist, lumea închisorilor ("*streche*", "*mă-ta*", "*au*

dat ortul popii" etc.)

La polul opus se află numeroase cuvinte de rezonanță religioasă: "*Dumnezeu*", "*heruvim*", "*catapeteazmă*", "*tămâie*", "*altar*" etc.

2. Noutatea absolută a limbajului arghezian constă în opoziția dintre sfere lexicale total deosebite, astfel încât sublimul și grotescul, seninul și noroiul își găsesc locul deopotrivă în lirica sa.

Pentru exemplificare, vom folosi două fragmente:

a)"E pardosită lumea cu lumină,
Ca o biserică de fum și de rășină,
Și oamenii, de ceruri beți,
Se leagănă-n stihare de profeți.
Rece, fragilă, nouă, virginală,
Lumina duce omenirea-n poală"

("*Vânt de toamnă*")

a) "Pe tine, cadavru spoit cu unsoare,
Te blestem să te-mpuți pe picioare,
Să-ți crească măduva, bogată și largă,
Umflată-n sofale, mutată pe targă.
Să nu se cunoască de frunte piciorul,
Rotund ca dovleacul, gingaș ca urciorul"

("*Blesteme*").

În cele două texte, contrastul nu este numai de limbaj, ci și de viziune între imaginea oamenilor îmbătați de o lumină sacră și cea a oamenilor supuși unui proces de germinație anarhică și grotescă.

3. Metafora argheziană este uneori, străbătută de sensuri înalt filosofice: "*Seara răzvrătită*" este adâncul Genezei din care ies la lumină, într-un uriaș proces germinativ, primii oameni; "*umbra mare*" este întunericul final care va cuprinde planeta, adâncind-o în neant; "*ora*" care întârzie "*în timp să se-nghită*" sugerează moartea marelui Timp.

4. Comparația poate fi simplă, ca în poezia universului miniatural ("*Zdreanță / Cel cu ochii de faianță*", furnica strivită între pagini și devenită "*virgulă târzie*" ș.a.); alteori, comparația exprimă stări sufletești dramatice ("*Sunt, Doamne, prejmuit ca o grădină / În care paște un mânz*") sau contribuie la descrierea unor tablouri din natură ("*Noaptea, pe șesuri se desface lină, / La nesfârșit, ca dintr-un vârf de caer, / Urzit cu fire de lumină*").

În sfârşit, există şi comparaţii şocante, singulare, care exprimă urâtul: "*ca un ciorchin de negi*", "*...a jucat / Stăpânul ca un ţap înjunghiat*", "*ca o fiară bolnavă de rugină*" etc.

5. Epitetul oscilează şi el între sublim ("*linişti de lumină*", "*iarba cerului, albastră*") şi parodie (" *Golgotă şeasă, fără altare*").

6. Şi portretul din poezia argheziană se află la unul dintre cei doi poli: poate fi cel al iubitei cu trup de amforă şi "*miros de ceară*" ("*Jignire*") ori al fetei bătrâne care în locul gurii are "*cusut un buzunar*" ("*Duduia*").

În toate cazurile, originalitatea constă în ineditul asocierii cuvintelor.

7. Din punct de vedere gramatical, noutatea adusă de poet constă în dislocările topicii, într-o sintaxă neobişnuită a frazei: "*darurile-acum, ale zăpezii*", *platoşa-i pătată, pe care odihniseşi, cu rachiu*" etc.

TESTUL nr. 158

Demonstraţi, într-o compoziţie-eseu, caracterul de artă poetică al poeziei "***Testament***" de Tudor Arghezi.

Cerinţe:

I. Explicaţi conceptul de manifest poetic.
II. Caracterizaţi particularităţile structurii compoziţionale a poeziei "***Testament***" de Tudor Arghezi.
III. Demonstraţi că, în această operă, se pune problema rolului creator al artistului şi a finalităţii artei.

REZOLVARE:

I.Activitatea literară a lui Tudor Arghezi (al doilea mare poet al nostru, după Mihai Eminescu), s-a desfăşurat pe mai bine de şapte decenii, timp în care poetul străbate mai multe vârste literare.

Sufletul "faustian" al lui Arghezi (cum îl caracteriza E. Lovinescu) s-a oglindit într-o lirică de mare complexitate, în care se întâlnesc mari nelinişti existenţiale: oscilarea între credinţă şi tăgadă, teama de moarte, sacralizarea făpturii, iubirea ca reeditare a mitului adamic, existenţa în lume a urâtului, relaţia dintre Cosmos şi universul miniatural.

Înnoitor al limbajului (care a dat tuturor cuvintelor dreptul de a se transforma în poezie), Arghezi şi-a câştigat un loc distinct în literatura română şi în cea universală.

Poezia intitulată ***Testament*** este un manifest poetic.

Încadrarea ei în această specie literară poate fi justificată prin ideea care o străbate: rolul şi menirea poetului şi a creaţiei sale.

Chiar opţiunea autorului pentru plasarea ***Testament***-ului în fruntea celui dintâi volum al său, denotă caracterul ei programatic, evident în fiecare secvenţă a textului.

Astfel, în primele două versuri, cuvintele din rimă, *"moarte"/"carte"*, constituie o opoziţie: în vreme ce fiinţa umană a poetului se va întoarce în lut, imaterializată într-un "*nume*", opera va dăinui mereu.

II. Poezia "***Testament***" este alcătuită din cinci strofe de întindere variată, cu rimă împerecheată şi cu măsura versului de unsprezece silabe.

Cea mai importantă particularitate a structurii constă în faptul că ideile poetice nu se succed, ci se reiau în diferite structuri ale textului.

Bunăoară, ideea legăturii cu strămoşii apare în prima strofă, dar şi în versul final; ideea că poetul este un artizan apare în sintagma "*cuvinte potrivite*" din strofa a III-a, dar şi în sintagma "*slova făurită*" din ultima strofă: estetica urâtului este formulată în strofele a III-a şi a IV-a etc.

III. Problema rolului creator al artistului având în conştiinţa lui Arghezi conexiuni cu sacrul, rezultă că poezia figurează printre elementele veşnice ale lumii.

De unde îşi trage cuvântul poetic esenţa sa eternă?

1. O primă explicaţie ar putea fi găsită chiar în strofa I: adresându-i-se fiului, poetul se întoarce la Geneză, adică la prima Creaţie divină. Opera sa se încadrează astfel într-o eternă repetare a actului creator sacru, la care iau parte toţi Zămislitorii de frumos.

Rezultă că poezia este o ipostază a Logosului[1].

La rîndul lui, omul devine nemuritor, prin prelungiri în viitorul fără nume (posteritatea, fiul) şi în străfunduri de morminte (strămoşii, bunii, osemintele).

2. Tot în prima strofă, câteva reprezentări-simboluri fixează trudnicul efort al generaţiilor: strămoşii, bătrânii urcă "*pe brânci*", prin văgăunile vieţii (amintind de primii oameni care se ridică din tină în ***Cântare omului***).

Integrat acestei continue sforţări, poetul îşi are partea lui de muncă şi de slavă, numele "*adunat*" în operă fiind suma vieţii sale.

3. Începând cu strofa a III-a, ideea legăturii dintre generaţii

câştigă un plus de semnificaţii: "*bătrânii*" autorului sunt ţăranii (care au asigurat prin rodire, dăinuirea planetei, încadrând-o în ritmurile cosmice[2]); "*sudoarea muncii sutelor de ani*" cumulează şirul de opintiri existenţiale, având drept consecinţă apariţia unor generaţii de intelectuali.

Poetul face parte din chiar prima serie de oameni ai spiritului, iar rostul său în lume li se datorează străbunilor; de aici, ridicarea amintirii lor (metafora "*cenuşa morţilor din vatră*") la rang divin:

"Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră".

Selectându-şi cuvintele din graiul aspru, alcătuit din "*îndemnuri pentru vite*" al ţăranilor-străbuni, poetul se întoarce la puritatea paradisului biblic (a cărui imagine însumând oameni şi animale o întâlnim, mai târziu, în ciclul ***Logodnă***).

Această curăţie se va răsfrânge asupra lumii, poezia având rol purificator şi izbăvitor.

Aceasta ar fi cea de a treia motivaţie a eternizării cuvântului poetic,autorul adăugându-i şi o tentă socială:

"Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte
Şi izbăveşte-ncet, pedepsitor
Odrasla vie a crimei tuturor".

4. Prin gestul pe care-l săvârşeşte stihuitorul[3], poezia transformă urâtul în frumos, în materie artistică[4]:

"Din bube, mucegaiuri şi noroi
Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi".

Sub influenţa benefică a poeziei "*domniţa se lasă străbătută de fioruri*" (Călinescu), iar durerea se converteşte în cântec pur:

"Durerea noastră surdă şi amară
O grămădii pe-o singură vioară".

5. Sintagma "*cuvinte potrivite*" (care şi dă titlul primului volum de versuri arghezian), îl caracterizează pe poet ca pe un artizan care-şi făureşte creaţia, cu trudă şi cu migală, în "*mii de săptămâni*".

Această demiurgie îndelungată şi grea ar putea constitui ultima explicaţie a înveşnicirii poetului prin operă.

În final, creaţia viitoare a lui Arghezi este definită prin îngemănarea dintre "*slova de foc*"şi "*slova făurită*" (cuvântul

inspirat, fierbinte, pedepsitor, purificator şi cuvântul creat cu trudă şi migală).

Note:
1. **logos** = cuvântul divin.
2. ideea se întâlneşte şi în ***Belşug*** şi ***Plugule***.
3. **Stih** = vers;
4. **estetica urâtului**

TESTUL nr. 159

Comentaţi apartenenţa mijloacelor de expresivitate artistică din textul de mai jos, la diferitele niveluri ale limbajului:

"Nu-ţi voi lăsa drept bunuri, după moarte,
Decât un nume adunat pe-o carte.
În seara răzvrătită care vine
De la străbunii mei până la tine,
Prin râpi şi gropi adânci,
Suite de bătrânii mei pe brânci,
Şi care, tânăr, să le urci te-aşteaptă,
Cartea mea-i, fiule, o treaptă"

(Tudor Arghezi: ***Testament***).

REZOLVARE:

II.Poezia intitulată ***Testament*** deschide volumul de debut (***Cuvinte potrivite*** - 1927) al lui Arghezi şi este o *ars poetica*[1] în care se enunţă concepţia argheziană asupra artei şi asupra menirii poetului.

Strofa propusă spre comentare deschide poezia ***Testament*** şi ar putea fi comentată pe baza mai multor structuri ale textului:

a) Nivelul ideatic[2] şi metaforic:

Încă din primele două versuri, autorul i se adresează fiului (şi, prin extensie, urmaşilor), pentru a le comunica datele esenţiale ale "testamentului" său: moştenirea pe care le-o lasă, aparent neînsemnată, este doar "*un nume adunat pe-o carte*". Ideea conţinută în cele două versuri este că opera (metafora cărţii) a fost realizată printr-un proces trudnic şi îndelungat ("*nume adunat*" s.n.), la capătul căruia poetul îşi va aduce partea lui de contribuţie la curgerea ascensională a generaţiilor. Celelalte şase versuri ar putea fi încadrate în ceea ce Călinescu numea "*o viziune de sus a germinaţiei antropologice*".

Prima metaforă a textului — "*seara răzvrătită*" — sugerează golurile întunecate ale Increatului existenţial[3], adâncul temporal în care s-au născut cei dintâi oameni; apariţia "*răzvrătită*" a vieţii este

uriaşa forfotă universală din ziua cea dintâi a omenirii, continuată cu suişul în timp al generaţiilor.

Imaginea halucinantă a celor care urcă "*prin râpi şi gropi adânci*" (metafore), sugerează necontenita devenire, curgerea omenetului prin veacuri, care se va sfârşi în mormanele de oseminte.

Viziunea plastică a strămoşilor care urcă "*pe brânci*" din văgăunile vieţii, le conferă acestora o măreţie tragică (dat fiind rezultatul final).

Poetul şi fiul nu sunt decât două momente ale eternei curgeri a râului omenesc. Integrat acestei legi cosmice, poetul simte apăsarea timpului şi vede "capătul de vreme" al existenţei sale ca făptură. Din această conştiinţă tragică se naşte hotărârea de a se salva prin cuvânt şi de a i se dărui Veciei.

b) Lexicul fragmentului pus în discuţie este alcătuit din cuvinte simple, aparent necăutate, de rezonanţă autohtonă. Poate că tocmai această simplitate conferă *Testamentului* măreţia coloanelor dorice.

c) La nivel gramatical, substantivele "*străbunii*" şi "*bătrânii*" (cărora li se adaugă, în final, "*bunii*") sunt însoţite de adjectivul posesiv "*mei*"; poetul îşi declară astfel apartenenţa la un lanţ evolutiv care aduce cu el parfumul tare al eternităţii.

Sintactic, propoziţia regentă apare abia în ultimul vers al strofei: ideea poetică străbate astfel un şir de determinări — comparabile cu drumul străbătut de omenire, prin timp, până la noi.

d) Versificaţie:

Poezia ***Testament*** este alcătuită din cinci strofe; versurile au măsura de 11 silabe şi rimă împerecheată.

Note:
1. **ars poetica** = artă poetică, manifest poetic;
2. **ideatic** = înglobând ideile poetului.
3. **Increatul existenţial** = perioada anterioară apariţiei vieţii.

TESTUL nr. 160

Comentaţi poezia "*Testament*" de Tudor Arghezi, pornind de la versurile: "*Nu-ţi voi lăsa drept bunuri, după moarte, /Decât un nume adunat pe-o carte*".

Cerinţe:

I. Stabiliţi specia literară a poeziei. Motivaţi-o.

II. Relevați rolul celor două versuri în contextul poemului.
III. Explicați semnificațiile cuvântului "*carte*".

REZOLVARE:

I.Poema preliminară a volumului de debut ***Cuvinte potrivite*** (1927) este o ars poetica în care se enunță concepția arghezian asupra artei și menirii poetului: prin creație, poetul se încadrează în marea devenire universală, întru nemoarte; arta se realizează cu migală și trudă de artizan; estetica urâtului; rolul purificator al poeziei.

Testament se încadrează în șirul manifestelor poetice, alături de: *Epigonii* de M. Eminescu, *Poetul* de G. Coșbuc, *Rugăciune* de O. Goga, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* de L. Blaga, *Joc secund* de I. Barbu.

II. Cele două versuri inițiale au un rol bine determinat în poem, aici fiind rezumat conținutul testamentului propriu-zis; restul versurilor (cuprinzând o motivare morală și o reconstituire a travaliului poetic) sunt adiacente conținutului juridic.

Introduse printr-o negație, versurile menționate delimitează neînsemnatele bunuri materiale (care i-ar rămâne fiului, după moartea poetului), de adevărata avuție spirituală care va dăinui mereu. De mare rezonanță este termenul "*adunat*" sugerând truda unei vieți întregi.

Încă din primele două versuri se sugerează ideea curgerii generațiilor , asemenea râului heraclitic: urmașilor săi, poetul le lasă "o carte" (opera) așa cum strămoșii ne-au lăsat textele sacre:

"Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte,
Decât un nume adunat pe-o carte".

III.a) "*Cartea*" este "*o treaptă*" în marea "trecere" universală, un moment al progresului început în adâncurile timpului originar, când cei dintâi strămoși s-au ivit din golul preexistenței.

Și cum *"strămoșii", "bătrânii"* și *"bunii"* s-au înscris în ritualul generațiilor săvârșite din viață, "*cartea*" este Opera prin care poetul își câștigă un loc în infinitul timpului.

b) "*Cartea*" este un "*hrisov*" al înnobilării prin muncă; ea consfințește nu doar o evoluție (de la "*sapă*" și "*brazdă*", la "*condei*" și "*călimară*"), ci și ispășirea blestemului biblic ("*Sudoarea muncii sutelor de ani*") transmis și poetului care-și așterne, cu trudă și migală, în "*mii de săptămâni*", cuvintele.

Proiectați urieșește pe fundalul timpului, strămoșii îndeplinesc o funcție demiurgică.

c) "*Cartea*" este alcătuită din "*cuvinte potrivite*" — decantate din graiul aspru al truditorilor gliei, un grai simplu și frust ca și Muma-Pământ; sintagma "*cuvinte-potrivite*" mai înseamnă cuvinte aranjate cu trudă și migală, poetul fiind un artizan.

d) "*Cartea*" este rezultat al sublimării urâtului (*"bube", "mucegaiuri", "noroi"*) și al transformării lui în frumos, în înaltă artă:

"Făcui din zdrențe, muguri și coroane" (...)
"Din bube, mucegaiuri și noroi.
Iscat-am frumuseți și prețuri noi" (estetica urâtului).

e) "*Cartea*" reprezintă convertirea "*durerii*" adunate în "vecii" fără nume, în creație artistică ce izbăvește și purifică; este o îmbinare sublimă între "*slova de foc*" și "*slova făurită*", o întoarcere la primul element anterior facerii lumii: cuvântul.

TESTUL nr. 161

Comentați versurile:

"Slova de foc și slova făurită
Împărechiate-n carte se mărită,
Ca fierul cald îmbrățișat în clește".
(Tudor Arghezi: "*Testament*").

REZOLVARE:

Cele trei versuri cuprind o definire a operei poetului, realizată prin intermediul mai multor metafore:

- Metafora "*slova de foc*" semnifică aici, cuvântul inspirat, spontan și fierbinte, la fel de pur și de etern ca o fărâmă din focul veșnic.
- Metafora "*slova făurită*"semnifică opera realizată cu trudă și migală în "atelierul" unui artizan.
- Metafora nunții și comparația "*Ca fierul cald îmbrățișat în clește*" sugerează sinteza dintre spontaneitate și disciplină, dintre sensibilitatea artistică și migala elaborării.

ION BARBU: "RIGA CRYPTO SI LAPONA ENIGEL".

TESTUL nr. 162

Comentați, într-un text scurt, structura compozițională a baladei "*Riga Crypto si lapona Enigel*" de Ion Barbu.

REZOLVARE:

I.Scrisă în 1924 şi publicată în *Revista română* (anul I, nr. 1, 1 iunie), ***Riga Crypto şi lapona Enigel*** este balada caracterizată de însuşi autorul drept un *"Luceafăr întors"*.

Alcătuită din două părți, poezia este o demonstrare a ideii că increatul (reprezentând puritatea) trebuie păstrat, orice ieşire din acest stadiu însemnând intrarea în circuitul "făcutului", care duce ireversibil spre moarte.

Opțiunea poetului a fost exprimată şi în versurile:

"Îl lasă-n pacea-ntâie a lui,
Că vinovat e tot făcutul
Şi sfânt, doar nunta, începutul". (***Oul dogmatic***).

II. Structura compozițională a baladei evidențiază mai multe aspecte:

1. La nivel formal, ***Riga Crypto...*** este alcătuită din două părți, fiecare dintre ele prezentând câte o nuntă: a) una reală, consumată, împlinită şi b) una inițiatică, neîmplinită, modificată în final, prin căsătoria lui Crypto cu măsălarița.

a) Partea I (strofele I-IV) prezintă scenariul unei nunți cu vin vechi şi "*beteli cu fundă*". În acest cadru, menestrelul este rugat să mai spună o dată povestea Rigăi Crypto. Naratorul (un fel de poet-lăutar, specific spațiului romantic apusean) este "*trist*" şi "*aburit*", fapt care ar putea sugera tenta elegiacă a "zicerii" sale; momentul ales ("*la spartul nunții*") este lipsit de solemnitate, ca şi spațiul în care se va repeta, în alte condiții, "*cântecul larg*", al menestrelului (*în cămară*).

b) Partea a II-a (strofele V-XXVII) cuprinde povestea nuntirii nerealizate a doi parteneri aparținând unor regnuri diferite: o ciupercă şi o fată.

Crypto este rege peste ciuperci şi îşi trăieşte "*în pat de râu şi-n humă unsă*" existența eternă.

El se îndrăgosteşte de Enigel (o fată venită din Laponia şi al cărei nume aminteşte numele râului tătărăsc Ingul (arăta T. Vianu); mergând cu turmele ei de reni, spre sud, la păşunat, fata este

ademenită de Crypto.

Aspirația erotică a lui Crypto exercită o atracție asupra lui Enigel, astfel încât ea adoarme "*pe trei covoare de răcoare*"; întreaga discuție se petrece în vis ca și în *Luceafărul*.

Plăpândul rege cu existență eternă încearcă să atragă, în lumea lui, ființa umană (așa cum Luceafărul îi oferise fetei de împărat nimbul veșniciei); și de data aceasta însă, muritoarea refuză, ascunzându-și gândul sub forma mai blândă a amânării:

"Te-aș culege, rigă blând ...
Zorile încep să joace
Și ești umed și plăpând:
Teamă mi-e, te frângi curând,
Lasă. Așteaptă de te coace" (s.n.)

Cuvintele ei constituie o încercare de a-l determina pe Crypto să renunțe la aventură, pentru el neexistând "coacere", căci riga reprezintă ipostaza statică a creației.

Trăind, ca toți nordicii, cu nostalgia soarelui în suflet, Enigel percepe invitația "*la somn fraged și răcoare*" ca pe o blasfemie:

"Ca o lamă de blestem
Vorba-în inimă-ai înfipt-o!"

Pentru ființa umană, "somnul" echivalând cu o involuție, Enigel se pregătește să-și urmeze drumul.

Discuția prelungindu-se, Crypto este surprins de Soare, tocmai când imprudentul îndrăgostit ieșise din conul lui protector de umbră.

Atins de razele arzătoare, regele-ciupercă va suferi o transformare demonică, pedeapsă pentru că a încercat să-și contrazică destinul:

"Și sucul dulce înăcrește!
Ascunsa-i inimă plesnește,
Spre zece vii peceți de semn,
Venin și roșu untdelemn
Mustesc din funduri de blestem;"

"Împodobit" cu petele care indică ciupercile otrăvitoare și plin, acum, de venin, Crypto va rămâne într-o lume malefică; nunta dorită este înlocuită cu una hilară ("*Cu măsălariță mireasă*"), însoțirea cu o plantă otrăvitoare fiind ultimul moment al pedepsirii lui Crypto.

2. Sub raportul conținutului, balada "*Riga Crypto și lapona Enigel*" dezvoltă tema increatului.

Noțiunea de increat (pe care Ion Barbu o introduce în literatură) reprezintă preexistența, stadiul imediat anterior nașterii (reprezentat prin ou). Considerat ca timp al purității, increatul trebuie menținut, întrucât trecerea în stadiul de creat aduce îmbătrânirea și moartea. Așa se întâmplă cu melcul care își părăsește, prea devreme, cochilia protectoare ("*După melci*"); așa se întâmplă și cu "*nebunul rigă Crypto*", scos din starea de grație tot către o ființă umană (devenită astfel un demiurg caricat).

TESTUL nr. 163

Comentați simbolurile poetice din fragmentul:

"Des cercetat de pădureți
În pat de râu și-n humă unsă
Împărățea peste bureți
Crai Crypto, inimă ascunsă.
La vecinic tron, de rouă parcă!
— Dar printre ei bârfeau bureții
De-o vrăjitoare mânătarcă
De la fântâna tinereții.
Și răi ghioci și toporași
Din gropi ieșeau să-l ocărască
Sterp îl făceau și nărăvaș
Că nu vroia să înflorească.
— În țări de ghiață urgisită,
Pe-aceleași timp trăia cu el,
Laponă mică, liniștită
Cu piei; pre nume — Enigel".

(I. Barbu: ***Riga Crypto și lapona Enigel***).

REZOLVARE:

Fragmentul propus spre comentare cuprinde două simboluri; primul dintre ele este Crypto.

Crypto este rege "împărățind" peste ciuperci de multă vreme (a se observa imperfectul verbului "a împărăți"); el trăiește "*în pat de râu și-n humă unsă*", într-un mediu care-i conservă puritatea, regimul său fiind somnul. Numele lui provine din grecescul "*cryptos*" care însemnă ascuns, tăinuit (ideea este reluată în metafora "*inimă ascunsă*").

Dobândind secretul tinereții veșnice ("*Dar printre ei bârfeau bureții/ De-o vrăjitoare mânătarcă/ De la fântâna tinereții*"),

Crypto se singularizează în circuitul naturii; refuzând înflorirea şi rămânând "*sterp*" şi "*nărăvaş*", el se situează într-un timp stagnant, mereu egal cu el însuşi. Crypto reprezintă increatul.

Cu toată aparenţa lui ingrată, Crypto ar putea reprezenta şi geniul: este neînţeles,duşmănit de alte ciuperci şi etern. Asemeni lui Hyperion, Crypto încearcă să atragă fiinţa umană în lumea lui, dar această tentativă (prin care-şi încalcă destinul), îi va aduce transformarea demonologică, la fel ca în mitul lui Lucifer.

Al doilea termen al fabulei lirice este Enigel. *"Mică", "liniştită"*, îmbrăcată în piei, Enigel reprezintă condiţia umană măruntă şi mereu egală cu ea însăşi. Părăsind nordul (tărâm etern al Ideii), ea este atrasă de soare, spre a "*nunti*" cu el; în realitate, soarele aducând, prin rotaţie, trecerea timpului, nostalgia laponei are semnificaţia realizării destinului ei de fiinţă muritoare, încadrată în curgerea vremii.

La fiecare nouă lectură, semnificaţia de "*Luceafăr întors*" a baladei, devine mai clară.

TESTUL nr. 164

Comentaţi versurile:

"-Rigă Crypto, rigă Crypto,
Ca o lamă de blestem
Vorba-în inimă-ai înfipt-o!
Eu de umbră mult mă tem,

Că dacă-n iarnă sunt făcută,
Şi ursul alb mi-e vărul drept,
Din umbra deasă desfăcută,
Mă-nchin la soarele-nţelept.

La lămpi de ghiaţă, supt zăpezi,
Tot polul meu un vis visează .
Greu taler scump, cu margini verzi,
De aur, visu-i cercetează.

Mă-nchin la soarele-nţelept,
Că sufletu-i fântână-în piept
Şi roata albă mi-e stăpână
Ce zace-n sufletul-fântână.

La soare, roata se măreşte,
La umbră, numai carnea creşte
Şi somn e carnea, se dezumflă,
-Dar vânt şi umbră iar o umflă ..."
(Ion Barbu: "*Riga Crypto şi lapona Enigel*").

REZOLVARE:

Aceste strofe fac parte din balada "***Riga Crypto şi lapona Enigel***" de Ion Barbu şi constituie o parte din dialogul purtat între cei doi protagonişti ai neobişnuitei întâlniri, mai exact, răspunsul pe care i-l dă lapona. Episodul poate fi împărţit în două secvenţe:

a) O parte a răspunsului se referă la propunerea lui Crypto care, invitând fiinţa umană "*în somn fraged şi răcoare*", îi oferise eternitatea increatului.

Incapabilă să înţeleagă această perspectivă şi, mai ales, incapabilă să-şi modifice destinul, Enigel percepe cuvintele lui Crypto ca pe o blasfemie:

"-Rigă Crypto, rigă Crypto,
Ca o lamă de blestem
Vorba-în inimă-ai înfipt-o!"

Din perspectiva fiinţei umane, întorcerea în preexistenţă ar însemna nu doar o involuţie, ci şi o sugestie a deformării şi alterării:

"La umbră, numai carnea creşte
Şi somn e carnea, se dezumflă,
-Dar vânt şi umbră iar o umflă ..."

b) O altă parte a răspunsului se referă la "nunta" lui Enigel cu Soarele (metaforă în care recunoaştem aspiraţia spre Înalta Cumpănă din primele poeme).

Locuitoare a Nordului ("*Că dacă-n iarnă sunt făcută,/Şi ursul alb mi-e vărul drept,*") – spaţiul barbian al Ideii (intelectului), Enigel reprezintă, la modul potenţial, iubirea.

"*Desfăcută*" "*din umbra deasă*" (în care nu-şi putea realiza esenţa venusiană[1]), lapona caută Soarele – singurul "obiect" din Univers care nu are umbră.

În mitologia barbiană, astrul reprezintă cea de a treia "roată" a nuntirii, aici realizându-se contopirea primelor două "roate": Ideea şi Erosul. În consecinţă, Soarele este un principiu unic, suficient sieşi (metaforele "*greu taler scump*" şi "*roata albă*" sugerând spaţiul închis şi perfect al cercului).

Numai Soarele are putința de a deschide "fântâna" sufletului (conștiința unită cu afectele), în care să se reflecte lumea, într-un "*joc secund*" mai pur decât cel demiurgic primordial.

Note:
1. **Venus** = zeița frumuseții și a iubirii (la romani).

VASILE VOICULESCU: "ÎN GRADINA GHETSEMANI", "SONETUL CLXXXIII".

TESTUL nr. 165

Comentați, într-o compunere, particularitățile creației lirice a lui Vasile Voiculescu.

REZOLVARE:

O primă particularitate a liricii lui Vasile Voiculescu (1884-1963) o constituie faptul că fiecare volum de poezii are trăsături proprii, atât ca tematică și ideație cât și sub aspectul limbajului.

1. Volumul intitulat "***Poezii***" (1916), aflat încă sub influența altor poeți (Al. Vlahuță, P. Cerna, O. Goga) relevă și orientarea autorului (cum bine observa Călinescu) spre marile teme etice: mila, supunerea, suferința, binele și răul. Acestea traduc deja un proces de "*neliniști interioare*" care se vor accentua mai târziu.

Încă de pe acum, se conturează și orientarea poetului spre lirica de inspirație religioasă, trăsătură care va constitui axa principală a volumelor ulterioare. Ipostaziat în Omul arhetipal care îl caută pe Dumnezeu din primordii, autorul își exprimă neliniștea în tragice interogații:

"Părinte, unde să te caut și pentru ce te-ascunzi mereu?!...
Pe urma ta în brazda vieții alerg de la-nceputul lumii"
("Părinte, unde să te caut?").

O posibilă cale de conciliere cu sacrul ar fi poezia: în prima artă poetică voiculesciană (inclusă în volumul de debut), creația poetică este definită în cuvinte simple, dar care poartă o anume mireasmă a Paradisului:

"Cerească floare, albă, strălucită,
Cu blând miros de rai, e Poezia."

2. Volumul "***Din Țara Zimbrului***" (1918) sugerează, prin titlu,

un spațiu legendar (Moldova, a cărei stemă medievală era dominată de capul unui zimbru – stăpânul mitic al acestui ținut).

Ca și Alecsandri altă dată, Voiculescu include în acest volum, poezii ocazionate de război, văzut în dimensiunea lui tragică (*"Șase cruci"*, *"Moartea stegarului"* ș.a.).

3. Al treilea volum – ***"Pârgă"*** (1921) constituie momentul în care începe *"faza propriu zis literară"* (Călinescu) a liricii lui Voiculescu.

Creația de rezistență a volumului este poezia *"În Grădina Ghetsemani"*, în care autorul prezintă momentele premergătoare Jertfei întru izbăvirea omenirii.

Decorul (din care Iisus-omul urma să pornească spre destinul său de Mântuitor) este biblic; suferința Lui este amplificată cosmic, iar *"paharul"* întins de *"mâna"* soartei Sale, este ceasul cel din urmă care se apropia.

I. Începând cu volumul ***"Poeme cu îngeri"*** (1927) se accentuează a doua particularitate a liricii lui Vasile Voiculescu: nostalgia divinului născută din sentimentul unei acute însingurări existențiale.

Imaginea – sinteză a acestui volum (apărută, de altfel, încă din volumele anterioare) o constituie îngerii – prin mijlocirea cărora omul se pune în acord cu Dumnezeu:

"Când am sosit, toți Heruvimii sfioși aripile-și plecară,
Arhanghelii se înclinară și, ca să nu mă faci s-aștept,
Ca pe-un cocon regesc, cu cinste, chiar Tu mă-ntâmpinași la scară,
Și dându-mi dulce sărutare, m-ai strâns cu dragoste la piept,
Erau acolo nori de îngeri seninul cerului umplându-l".

Ceea ce impresionează în lirica voiculesciană nu sunt doar temele biblice (nașterea, sosirea magilor, moartea lui Iisus) ci și drama existențială pe care o traversează poetul – om. Ea este cu atât mai acută, cu cât clipa omului nu coincide cu clipa Ființei divine, iar marea așteptare se convertește în dureroasă incertitudine:

"L-am cunoscut de cum l-am zărit:
Trimis înadins de soartă,
Mi-a trecut pe la poartă
Și nu s-a oprit.

Stam pe prispă halucinat:
M-a văzut ... nu m-a văzut?"
("L-am lăsat de-a trecut").

Alteori, sufletul este sfâşiat între condiţia umană ("*lutul ce ne mănâncă*") şi "*cerul străin*" care nu-i primeşte căutarea.

Asemenea cavalerilor Mesei Rotunde (ai legendarului rege Arthur), poetul caută zadarnic cupa Graalului[1], întru mult aşteptata atingere a sacrului:

"Zadarnic de-o viaţă bat lumea năucă,
Munte cu munte năzuind spre cer,
Nu-l aflu. Trimite lebăda să mă ducă
Mă leg pân'la moarte cavaler".

("Graalul").

În lirica voiculesciană, neistovita sete de divin se converteşte în voluptatea de a fi strivit de acesta şi risipit în lume: poetul ar vrea să fie grâu cules şi măcinat de îngeri.

O posibilă rezolvare a neliniştii existenţiale a poetului o constituie sacralizarea făpturii:

"Un vultur are cuib în mine,
Îl simt cum fâlfâie mereu
Şi vulturul precum ştiţi bine
E pasărea lui Dumnezeu"

("Pasărea lui Dumnezeu").

III. Cea de a treia particularitate a liricii lui Vasile Voiculescu o constituie aspectul tradiţionalist concretizat în poeziile care valorifică miturile autohtone (Dochia, Decebal) ori în poezia de inspiraţie rurală. Din ultima categorie, lucrarea intitulată "*În vie*" aminteşte de Ion Pillat, dar dincolo de tabloul culesului, se întrevede ideea unei jertfe a vegetalului:

"Tu stai la umbră, pe iarba otăvită,[2]
Sub nucul cu cerdacuri de frunză-ngălbenită,
Privind cum, smuls din coardă, prunc dolofan, ciorchinul
Abia acum începe viaţa-ntâi cu chinul:
Numai călcat de soartă dă vinul şi puterea
Şi-ar mucezi, stafidă, de n-ar veni durerea".

IV. Apariţia, în 1964, a volumului ***"Ultimele sonete închipuite***

ale lui Shakespeare în traducere imaginară de Vasile Voiculescu a constituit *"una din marile zile festive ale lirismului contemporan"* (Perpessicius).

Poetul a continuat numărătoarea lui Shakespeare, scriind încă 90 de sonete pe care le-a adăugat celor 154 ale marelui dramaturg englez.

Note:

1. **Cupa Graalului** = cupa în care Iosif din Arimateea a strâns sângele care curgea din coasta lui Iisus;
2. **Otavă** = iarba care creşte după cosit.

TESTUL nr. 166

Se dă textul:

"Iisus lupta cu soarta şi nu primea Paharul ...
Căzut pe brânci în iarbă se-mpotrivea întruna.
Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul
Şi-amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtuna.

O mână ne-ndurată, ţinând grozava cupă,
Se cobora-mbiindu-l şi i-o ducea la gură ...
Şi-o sete uriaşă sta sufletul să-i rupă...
Dar nu voia s-atingă infama băutură.

În apa ei verzuie jucau sterlici de miere
Şi sub veninul groaznic simţea că e dulceaţă ...
Dar fălcile-ncleştându-şi cu ultima putere,
Bătându-se cu Moartea, uitase de Viaţă!

Deasupra, fără tihnă, se frământau măslinii,
Păreau că vor să fugă din loc, să nu-l mai vadă ...
Treceau bătăi din aripi prin vraiştea grădinii,
Şi uliii de seară dau roate după pradă".

(V. Voiculescu: *"În Grădina Ghetsemani"*).

Cerinţe:

1. Caracterizaţi structura poeziei.
2. Explicaţi alegerea acestui titlu.
3. Explicaţi semnificaţia metaforelor – simbol.

REZOLVARE:

1_1. Poezia "***În Grădina Ghetsemani***" face parte din volumul "***Pârgă***" (1921), volum în care se conturează o nouă individualitate

poetică şi apar elementele originale ale stilului voiculescian. Interesul orientat de timpuriu spre partea de mister a lucrurilor, dorul de divin născut dintr-o mare Aşteptare, neliniştile interioare convertite într-o dramă lirică, toate vor da naştere imaginii unui univers liturgic, în care peisajul românesc se transfigurează în Eden, iar îngerii, Dumnezeu şi Iisus constituie prezenţe permanente.

1_2. Poezia "***În Grădina Ghetsemani***" se încadrează în categoria poeziilor filosofico-religioase şi prezintă zbuciumul lui Iisus-omul aflat în faţa martiriului care avea să-l transforme în Iisus-Mântuitorul.

1_3. Sursa de inspiraţie o constituie "Sfânta Evanghelie după Matei" (26:36-44), dar episodul rugăciunii din Grădina Ghetsemani este povestit şi în Sfintele Evanghelii după Marcu (14:32-40) şi după Luca (22:40-45).

În prima zi "a azimilor"[1], Iisus şi-a trimis ucenicii în cetatea Ierusalimului, pentru a găsi un loc unde să cineze; şi aflând acel loc, seara s-au adunat cu toţii la "Cina cea de Taină". La sfârşitul acesteia, mergând împreună cu ucenicii în grădina Ghetsemani, Iisus le-a cerut să vegheze în timp ce El se ruga.

În vreme ce unul dintre ucenici (Iuda) pornise după soldaţii romani (care aveau să-l aresteze pe Iisus), Mântuitorul, depărtându-se de ceilalţi, a căzut cu faţa la pământ şi rugându-se a spus: "*Avva, Părinte , la Tine toate-s cu putinţă; treacă paharul acesta de la Mine! Dară să fie nu ce voiesc eu, ci ce voieşti Tu! (Marcu, 36)*. În timpul rugăciunii, Iisus *"fiind în luptă, Se ruga încă şi mai stăruitor; şi sudoarea Lui se făcuse ca picăturile de sânge căzând pe pământ*" (Luca, 44).

Întorcându-se şi găsindu-i pe ucenici adormiţi, Iisus şi-a repetat, încă de două ori, rugăciunea"*acelaşi cuvânt zicând*".

1_4. Poezia este alcătuită din patru strofe cu măsura de 14 silabe şi rimă încrucişată; cele patru strofe ar putea alcătui două secvenţe: prima (strofele I-III) având în centru imaginea dramatică *a omului* Iisus aflat în Grădina Ghetsemani, singur în faţa Destinului; a doua (strofa IV) prezentând natura care participă la tragismul celor ce se vor întâmpla.

2. Spaţiul Grădinii Ghetsemani devine imagine a unui Cosmos evanghelic sanctificat prin jertfă, întrucât aici începe Drumul

calvarului întru izbăvire; acum, natura își pierde frumusețea calmă, sugerând ceea ce va urma: măslinii care "*păreau că vor să fugă din loc, să nu-L mai vadă*" participă la tragedia lui Iisus, iar ulii — păsări de pradă — sugerează că, în curând va avea loc jertfa, stingerea omului Iisus, întru nemoarte.

3. Poezia se deschide cu imaginea lui Iisus-omul "*căzut pe brânci în iarbă*" și înspăimântat de soarta pe care și-o asumase, de moartea crudă care-l aștepta:

> *"Iisus lupta cu soarta și nu primea paharul...*
> *Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotrivea într-una*
> *Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul*
> *Și-amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtuna".*

În aceste versuri, verbele la imperfect dilată temporal zbuciumul Celui hărăzit morții; aceste clipe de chin și incertitudini, reprezintă singurătatea Logosului întrupat în materie; "*sudorile de sânge*" și "*chipu-i alb ca varul*" atestă zbaterea materiei aflată în cumpănă cu Neantul, dar fără de care nu era posibilă întoarcerea în Ființă.

Cea mai importantă metaforă-simbol este cea a paharului și dubla serie de epitete care o caracterizează îi atestă cele două semnificații:

a) de Cupă a Graalului;
b) de ceas al patimilor și al morții pământești.

a) Cea dintâi semnificație se referă la paharul din care bea vin Iisus (și apoi ucenicii) la Cina cea de taină. Cuvintele Celui sortit morții ("*Acesta este sângele meu al Așezământului celui nou, care pentru mulți se varsă întru iertarea păcatelor*") îi conferă paharului semnificații sacre. De aici, metaforele "*sterlici de miere*" și "*dulceață*" simbolizând dorința lui Iisus de a se jertfi pentru ca oamenii să se mântuiască.

b) Cea de a doua semnificație (însumând inversiunile: "*grozava cupă*", "*infama băutură*" ca și epitetele: "*apa ei verzuie*" și "*veninul groaznic*") se referă la "ceasul acela" al patimilor care aveau să vie.

Alte metafore mai sunt: mâna "*ne-ndurată*" (destinul hărăzit

omului-Iisus") şi "*sete uriaşă*" (semnificând dorinţa jertfei întru izbăvirea omenirii).

Note:
1. **Prima zi a azimilor** = prima zi de Paşte

TESTUL nr. 167

Comentaţi versurile:

"Mereu cerşim vieţii ani mulţi, aşa-n neştire,
Ne răzvrătim, ne plângem de piericiunea noastră,
Şi încă nu-nţelegem că fără de iubire
Se vestejeşte Timpul în noi ca floarea-n glastră,
Rupt din eternitate, el vrea tărâm asemeni,
Din care-altoiul şubred să-şi tragă sevă nouă;
Noi îl primim cu gheaţă şi-l răsădim în cremeni
Când Dragostea-i unica vecie dată nouă".
(V. Voiculescu: "***Sonetul CLXXXIII***").

REZOLVARE:

I.***Sonetul CLXXXIII*** (29) face parte din volumul "***Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare, în traducere imaginară de Vasile Voiculescu***" (publicat postum, în 1964).

V. Voiculescu a continuat numărătoarea lui Shakespeare, scriind încă 90 de sonete pe care le-a adăugat celor 154 ale marelui dramaturg englez.

Tema sonetelor este "i*ubirea văzută ca un concept deschis spre semnificaţiile universului*" (E. Simion).

Versurile sonetelor sunt solemne, iubirea devine o întâlnire "*în pur azur de duh*", iar combustia ei propulsează cuplul în limpedea transcendenţă ("*Să ardem împreună de acelaşi foc ceresc*").

II.Idei, sentimente, mijloace artistice:

Versurile propuse spre a fi comentate constituie prima parte a ***Sonetului CLXXXIII*** (29) a cărui temă este izbăvirea de Timp, prin Iubire; numai astfel, omul i se poate sustrage devoratorului Kronos şi poate dobândi, fie şi pentru o clipă, revelaţia eternului.

Primele două versuri caracterizează fiinţa umană, mereu stăpânită de sentimentul tragic al finitudinii; din proporţiile lui — dramatic resimţite — se nasc cele două ipostaze complementare ale omului: de Cerşetor al vieţii şi de Răzvrătit împotriva Soartei.

Pretutindeni, poetul foloseşte pluralul, ridicând iubirea, soarta

şi omul, la dimensiuni universale.

Dintre toţi semenii săi (care şi-au purtat blestemul primordial pe undele fluviului heraclitic), omul modern trăieşte cel mai acut presentimentul morţii; păcatul pe care el îl săvârşeşte este ignorarea iubirii ("*Şi încă nu-nţelegem că fără de iubire/ Se vestejeşte Timpul în noi ca floarea-n glastră*").

De data aceasta, metafora timpului-floare (care se "*vestejeşte*") câştigă semnificaţii cosmice, sugerând boala şi agonia Timpului.

Cei doi termeni ai discursului liric ("Timpul" şi "Dragostea"), scrişi cu majuscule, devin simboluri: timpul hărăzit fiecăruia dintre noi este un fragment din Marele Timp al Fiinţei universale ("*Rupt din eternitate*"). Comparat cu un altoi plantat pe stâncă, timpul individual îşi pierde apartenenţa la vecie, în absenţa Erosului ("*Când Dragostea-i unica vecie dată nouă*").

Sub raport artistic, alături de comparaţia timpul-floare, metaforele "*altoiul şubred*", "*sevă nouă*" şi versul metaforic "*Noi îl primim cu gheaţă şi-l răsădim în cremeni*" au o mare forţă sugestivă.

Măsura versului este de 14 silabe, iar rima este încrucişată.

NICHITA STANESCU: "LEOAICA TANARA, IUBIREA", "IN DULCELE STIL CLASIC".

TESTUL nr. 168

Explicaţi titlul poeziei "*Leoaică tânără, iubirea*" de Nichita Stănescu.

REZOLVARE:

Publicată în volumul ***O viziune a sentimentelor*** (1964), poezia exprimă starea de graţie pe care o cunoaşte eul liric, stare decurgând dintr-o ipostază solară a fiinţei, aflată, prin iubire, în armonie cu Universul.

Metafora centrală în jurul căreia se ordonează cele trei secvenţe ale textului (şi constituind titlul poeziei) este ***Leoaică tânără, iubirea***: poetul îi închină această creaţiei Iubirii — "*o întâmplare a fiinţei mele*" (cum o numeşte într-un *Cântec*), dar şi factor demiurgic, pentru că numai Dragostea şi Cuvântul au stat la baza lumii.

Dezlegată încă din titlu (prin apoziţie), metafora sugerează că

iubirea este frumoasă, agresivă, puternică, tânără, jucăuşă, întâlnirea cu ea (situată într-un "*azi*" perpetuu) fiind o revelaţie:

"Leoaică tânără, iubirea
mi-a sărit în faţă.
Mă pândise-n încordare
mai demult.
Colţii albi mi i-a înfipt în faţă,
m-a muşcat, leoaica, azi de faţă".

Metafora este reluată în ultima parte a poeziei;de data aceasta, leoaica "*arămie*" este integrată fiinţei noi a poetului; scăldată în lumină, vicleană şi caldă, leoaica se prelinge din prezent în viitor şi din viitor, în eternitate.

TESTUL nr. 169

Să se comenteze versurile:

"Şi deodată-n jurul meu, natura
Se făcu un cerc, de-a-dura,
când mai larg, când mai aproape,
ca o strângere de ape.
Şi privirea-n sus ţâşni,
curcubeu tăiat în două,
şi auzul o-ntâlni
tocmai lângă ciocârlii".
(N. Stănescu: ***Leoaică tânără, iubirea***)

REZOLVARE:

Versurile propuse spre comentare, constituie strofa a II-a a poeziei ***Leoaică tânără, iubirea*** de Nichita Stănescu.

În prima strofă, poetul reconstituie o întreagă "*poveste sentimentală*": iubirea îl "pândise", îi stătuse în preajmă multă vreme, iar acum îi prinsese, dur şi irevocabil, fiinţa, asemeni unei tinere leoaice.

În strofa a II-a, iubirea este investită cu elanul creator al începuturilor, ca şi Logosul: Universul care se roteşte "*de-a dura*" este oul cosmogonic ridicat din Edde; îndrăgostitul devine centru al Lumii (în jurul lui închegându-se marele Tot) şi Om Universal. Comparaţia "*ca o strângere de ape*" trimite la primordii, la momentul despărţirii pământului de fluidul creator.

Privirea (eliberată de contactul cu materia), tinde spre înalt,

pentru a surprinde esențele muzicale ale lumii:

"Şi privirea-n sus țâşni,
curcubeu tăiat în două,
şi auzul o-ntâlni
tocmai lângă ciocârlii".

Contopit cu iubirea şi metamorfozat, omul se învecinează cu zeii; poetul transcende planul real pentru a se întâlni, în ideal, cu iubirea veşnică.

TESTUL nr. 170

Comentați poezia "***Evocare***" de Nichita Stănescu, reliefând: semnificația comparațiilor şi a metaforelor, valoarea stilistică a imperfectului, rolul epitetelor gerundivale.

REZOLVARE:

I. Poezia intitulată "*Evocare*" este inclusă în volumul "*Opere imperfecte*" (1979), în care se împletesc drama existențială şi drama ontologică reunite în efortul scriitorului de a le exprima prin cuvânt.

Temele de profunzime ale acestui volum fiind "*caracterul paradoxal al naşterii şi al morții, mersul prin existență ca destrămare şi dobândire succesivă a unei naşteri problematice*" (Ştefania Mincu), este de înțeles încercarea autorului de a releva frumosul, ca izbăvire de imperfecțiunea lumii.

"Ea era frumoasă ca umbra unei idei, -
a piele de copil mirosea spinarea ei,
a piatră proaspăt spartă
a strigăt dintr-o limbă moartă.

Ea nu avea greutate, ca respirarea.
Râzândă şi plângândă cu lacrimi mari
era sărată ca sarea
slăvită la ospețe de barbari

Ea era frumoasă ca umbra unui gând.
Între ape, numai ea era pământ."

II. Poezia "*Evocare*" de N. Stănescu ar putea avea ca temă o eternă reîntoarcere la frumosul existent cândva şi rămas într-un "*era*" pierdut în vreme.

Ca şi alte texte stănesciene, "*Evocare*" este deschisă unei interpretări multiple:

a) Unii comentatori văd în "*obiectul*" evocării o fată minunată, asemănătoare cu eminesciana "*O prea frumoasă fată*".

Pentru caracterizarea ei, autorul a utilizat mai multe mijloace artistice: astfel, comparația "*frumoasă ca umbra unei idei*" sugerează, prin caracterul ei abstract, inefabilul adolescentin; tot așa, senzația olfactivă din versul al II-lea ("*a piele de copil mirosea spinarea ei,*") ar putea sugera o anume puritate inconștientă, specifică perioadei când trupul mai păstrează, încă, miresmele vârstei inocente.

Cele două metafore din versurile: "*a piatră proaspăt spartă / a strigăt dintr-o limbă moartă*" constituie "*metafore ale indicibilului*" (Şt. Mincu) şi au o stranie frumusețe.

În strofa a doua, comparația "*Ea nu avea greutate, ca respirarea*" trezeşte reprezentarea unei ființe diafane şi vii, încadrată, prin cele două epitete gerundivale, în sfera verbului "*a fi*" ("*era râzândă*", "*era plângândă*".

În comparația "*eră sărată ca sarea / slăvită la ospețe de barbari*" ar putea fi reunite sensurile de unicitate şi inaccesibilitate.

Penultimul vers constituie o reluare a primului rând al poeziei, cu un termen schimbat ("*idee-gând*").

În sfârşit, metafora din ultimul vers ar putea avea mai multe semnificații, una dintre acestea fiind caracterul trecător al trupului "*de lut*", în curgerea vremii; la această idee contribuie şi puținele verbe, toate la timpul trecut (imperfect).

Dar, cum imperfectul arată o acțiune neterminată, care se poate prelungi în timp, rezultă că persoana evocată este Fata eternă a cărei imagine a rămas fixată pe ecranul timpurilor.

c) O altă interpretare a textului ar putea porni de la ultimul vers: "*Între ape, numai ea era pământ*".

În acest caz, tema poeziei ar putea fi naşterea din ape a primei planete a Universului, eveniment la care poetul se întoarce, chemat de nostalgia celei dintâi Creații.

Într-o lume plină de "*opere imperfecte*" (incluzând tot "*făcutul*" "*vinovat*" de ieşirea din starea de grație a preexistenței), apariția pământului din ape constituie un moment crucial, poate singurul frumos şi pur.

În primul vers, comparația, "*ca umbra unei idei*" ar putea desemna Increatul cosmic, Ideea divină înainte de a se materializa

în faptă.

În versul următor, apariția din ape a "*spinării*" fragede a celei dintâi planete, este proiectată pe un fundal de dimineață primordială: născută prin spargerea învelișului de piatră al oului cosmogonic, ea are frumusețea stranie a unui "*strigăt*", purtând germenii Ființei și pe cei ai Neființei viitoare.

Cele două gerunzii din strofa a II-a ("*râzândă și plângândă*") sugerează un freamăt de Geneză cosmică, asemănător cu uriașa germinare universală din "*Testament*"-ul arghezian.

Metafora lacrimilor ar putea trimite la cunoscutul vers "*Sunt lacrimae rerum*"[1] din "*Eneida*" lui Vergiliu, sugerând că nașterea primei planete constituie un act sublim; purificată prin învelișul sărat al lacrimilor și impregnată de lichidul neprihănirii, Facerea va fi slăvită în ritualurile "*nenăscuților*" oameni ai primei istorii.

Astfel, ridicată din ape de "*umbra*" Gândului divin , cea dintâi planetă rămâne unică ("*numai ea era pământ*").

Versul poeziei este alb, fapt care permite o mai bună exprimare a ideilor.

Note:

1. Există lucruri care provoacă lacrimile.

TESTUL nr. 171

Să se comenteze următorul text, pornind de la titlul acestuia:

"Dintr-un bolovan coboară
pasul tău de domnișoară.
Dintr-o frunză verde, pală
pasul tău de domnișoară.

Dintr-o înserare-n seară
pasul tău de domnișoară.
Dintr-o pasăre amară
pasul tău de domnișoară.

O secundă, o secundă
Eu l-am fost zărit în undă.
El avea roșcată fundă.
Inima încet mi-afundă.

Mai rămâi cu mersul tău
parcă pe timpanul meu

blestemat şi semizeu
căci îmi este foarte rău.

Stau întins şi lung şi zic,
Domnişoară mai nimic
Pe sub soarele pitic
aurit şi mozaic.

Pasul trece eu rămân"
(Nichita Stănescu: "*În dulcele stil clasic*").

REZOLVARE:

1. Titlul poeziei "***În dulcele stil clasic***" aminteşte de o şcoală literară siciliană numită a "dulcelui stil nou" , a cărei culme artistică o reprezintă Dante Alighieri, prin jurnalul intim sentimental "*Viaţa nouă*".

Adepţii acestei şcoli literare cultivau o lirică de o mare eleganţă formală, dominată de idealul iubirii delicate.

2. Poezia "*În dulcele stil clasic*" face parte din volumul cu acelaşi titlu, apărut în anul 1970, volum în care poetul se întoarce la izvoare, cu scopul de a-şi defini identitatea artistică.

În virtutea acestui scop, este posibil ca autorul să-şi fi închinat poezia chiar stilului clasic, a cărui perfecţiune şi eleganţă i-ar fi putut sugera metafora centrală a textului: "*pasul tău de domnişoară*". Desigur, această metaforă ar mai putea include şi alte semnificaţii: iubirea delicată (ca în "dulcele stil nou"), "drumul" prin vreme, tinereţea perpetuă (în ciuda curgerii timpului).

Descinzând din normele înţepenite ale unei doctrine ("*Dintr-un bolovan coboară*"), într-o "*înserare*" a sfârşitului de secol al XVII-lea, armoniosul şi dulcele stil clasic al antichităţii a renăscut din propria-i cenuşă, ca pasărea Phoenix ("*Dintr-o pasăre amară*").

"*Zărit*" de poet, ca o fulguraţie în curgerea râului heraclitic ("*Eu l-am fost zărit în undă*"), stilul clasic se deosebeşte de toate celelalte. De aici, dorinţa eului liric de a-l reţine, pentru a se contopi cu el, printr-o dilatare a auzului capabilă să perceapă esenţa lumii ("*Mai rămâi cu mersul tău/parcă pe timpanul meu*"). Ultimul vers al strofei a IV-a ("*Căci îmi este foarte rău*") exprimă o stare de tânjire metafizică proprie poetului, născută din aspiraţia spre totalitate, mereu neîmplinită.

Este posibil ca, la una dintre cele două probe ale examenului, să fiți puși în fața unui text pe care nu l-ați mai comentat (sau pe care, din diverse motive, îl citiți pentru prima oară). Cum veți proceda în acest caz?

1. Citiți numele autorului (nume care însoțește, în mod obligatoriu, textul propus);notați-vă pe ciornă, tot ceea ce vă amintiți în legătură cu acesta: în ce perioadă/curent literar se încadrează, ce opere importante i-au fixat un loc în literatura română/universală, prin ce se caracterizează etc.

2. Citiți titlul operei (indicat, de asemenea, în mod obligatoriu). Integrați opera respectivă în contextul activității literare a scriitorului menționat.

3. Recitiți textul. Stabiliți tema operei (aspectul general al realității transfigurat de autor în respectiva creație: dragostea, moartea,războiul, patria, natura, istoria etc); stabiliți tema fragmentului pus în discuție.

4. Încadrați textul propus în unul dintre cele trei genuri literare (liric, epic, dramatic).

5. Recitiți fragmentul; stabiliți unele elemente de structură (părți, motive, cuvinte-cheie, expresii-pivot, tablouri, strofe etc).

6. Comentați conținutul textului propus (idei, sentimente, acțiuni, personaje, tablouri) și, în paralel, mijloacele artistice utilizate de autor (epitete, metafore, hiperbole etc. etc.) . Reliefați eventualele particularități.

7. Dacă este vorba despre un text în versuri, indicați unele elemente de prozodie (strofă, rimă, ritm, măsură).

8. Recitiți textul. Relevați mesajul autorului, semnificațiile fragmentului ales, eventualele trăsături care-i conferă valoare, opiniile proprii asupra textului propus.

Desigur, aceste cerințe pot fi îmbogățite/diversificate, schema de mai sus constituind doar baza unui demers care poate fi oricât de erudit.

Vom exemplifica prin câteva teste-cadru:

TESTUL nr. 172

Să se comenteze fragmentul:

"Doi călăreți coborâră din șa o ființă slabă, palidă, cu mustățile încurcate de ațe de sânge. Gura îi era astupată; mâinile răsucite și legate la spate.

Era o rămășiță dintr-un fudul beizade Alecu de anul trecut. Slujitorii îl puseră pe picioare. El se cumpăni. Îl aburcară de subsuori pe trepte. Duca îl aștepta cu ochii scăpărând, cu gâtul și cu barba întinse înainte.

-Aduceți-l aici! porunci Domnul încet, cu liniște. Voi l-ați cruțat și bine ați făcut. Eu însă l-am cumpărat. L-am plătit bani mulți.

Beizade Alecu îl privi fără ură, c-o oboseală nesfârșită sub pleoapele pe jumătate căzute.

-Aduceți-l aproape! porunci iar Vodă, cu glas tremurat.

În aceeași clipă, înălță de la spate în sus buzduganul și păli în frunte, între ochi, pe Ruset. Prinsul se cumpăni; ochii i se încruntară și partea de sus a feței se coloră ușor trandafiriu sub năvala sângelui. Pleoapele bătură. Apoi rămaseră deschise neclintit. Se abătu într-o parte; după aceea înainte; și căzu cu fața în jos, lovind cu fruntea lespezile".

(M. Sadoveanu: "*Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi Vodă*").

REZOLVARE:

1. Mihail Sadoveanu (1880-1961) a fost ctitorul romanului istoric în literatura română. În lucrările sale *("Neamul Șoimărești lor", "Frații Jderi", "Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi Vodă" ș.a.)* autorul evocă, în spiritul romantismului eroic, trei secole din istoria tragică, dar și măreață a Moldovei, conferindu-le oamenilor proporții legendare.

2. Romanul "*Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi Vodă*" (1929) încheie seria operelor în care viziunea asupra istoriei este tragică, lăsând locul unei dimensiuni mitice.

3. Tema romanului este evocarea epocii pline de ură, comploturi și lupte pentru domnie, a lui Duca Vodă, pe fundalul

unei existențe ancestrale, relevate prin ochii unui călător străin.

Episodul propus spre a fi comentat constituie deznodământul romanului și prezintă uciderea (de către Duca Vodă) a tânărului Alecu Ruset (fiul mazilitului Antonie Vodă); în acest mod, ia sfârșit scurta iubire dintre Alecu Ruset și domnița Catrina (cuplu despărțit, dintru început, prin blestem, că nemuritorii Romeo și Julieta).

4. Fragmentul (ca și întreg romanul) se încadrează în genul epic.

5. Scena este unitară și se concentrează, la modul vizual, pe cele două imagini: a lui Alecu Ruset și a lui Duca-Vodă.

6. Pentru a –și salva iubita de la o căsătorie imposibilă (cu urâtul fiu al domnului Munteniei), Ruset îl răpește pe mire, chiar în dimineața nunții. Prins de oamenii lui Duca Vodă, este adus în fața crudului domnitor care-l ucide, fără să-l judece, cu buzduganul.

Prima secvență a textului cuprinde o schiță de portret a prinsului ("*o ființă slabă, palidă, cu mustățile încurcate de ațe de sânge*"); acesteia i se adaugă alte imagini ("*se cumpăni*", "*pleoapele pe jumătate căzute*") ale unei stări jalnice care trezește mila.

De partea cealaltă, Duca Vodă (a cărui răutate se citește în ochii scăpărători și în tremurul vocii) devine Călăul care ucide pentru a-și consolida puterea.

În ultima secvență, remarcabilă este arta detaliului, autorul surprinzând fiecare amănunt, de la ochii plini de sânge ai celui lovit și până la căderea lui pe lespezile curții.

Pe plan auditiv, clopotele care se aud "*de pretutindeni*" vestesc două nunți: cea a domniței cu pretendentul muntean și "nunta" mioritică a lui Ruset.

8. Mesajul autorului pare să fie acesta: zbaterile umane sunt zadarnice, marele rău al istoriei aruncând în neant iubirile, gloria și ființele omenești. Statornică rămâne numai țara ancestrală care-și păstrează, prin tumultul veacurilor, puritatea din primordii.

TESTUL nr. 173

Comentați textul:

"*... Sub sărutarea zorilor tot pământul crestat în mii de frânturi, după toanele și nevoile atâtor suflete moarte și vii, părea că respiră și trăiește. Porumbiștile, holdele de grâu și de ovăz, cânepiștile, grădinile, casele, pădurile, toate zumzăiau, șușoteau,*

fâşâiau, vorbind cu grai aspru, înţelegându-se între ele şi bucurându-se de lumina ce se aprindea din ce în ce mai biruitoare şi roditoare. Glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleşindu-l. Se simţea mic şi slab, cât un vierme pe care-l calci în picioare, sau ca o frunză pe care vântul o vâltoreşte cum îi place. Suspină prelung, umilit şi înfricoşat în faţa uriaşului:

-Cât pământ, Doamne! ..."

(L. Rebreanu: "*Ion*").

REZOLVARE:

1. Liviu Rebreanu a fost unul dintre cei mai mari scriitori din perioada interbelică şi întemeietorul romanului românesc modern. Câteva dintre lucrările sale pot fi considerate capodopere neegalate până acum: romanul "*Ion*" dominat de figura simbolică a unui Ţăran înfrăţit cu pământul, "*Răscoala*" – în care iubirea ancestrală pentru pământ este ridicată la nivelul gloatei şi "*Pădurea spânzuraţilor*" – simbolizând destinul tragic al unui om reprezentând o comunitate aflată într-o mare dilemă morală.

2. "*Ion*" este cel mai mare roman al iubirii de pământ din literatura noastră, prima lucrare realistă care "*nu face concesii viziunii idilizante asupra satului*" (N. Manolescu).

3. Tema romanului este sentimentul iubirii de pământ, al unui ţăran simbolic, pe fundalul vieţii satului transilvănean de la începutul veacului nostru.

Fragmentul pus în discuţie explică titlul primei părţi a romanului: "*Glasul pământului*".

4. Încadrat în genul epic, episodul prezintă complexele trăiri sufleteşti ale personajului central, pentru care Pământul devine o figură mitologică.

5,6 Scena descrisă în fragmentul selectat este unitară şi se petrece într-o dimineaţă de vară, când Ion (care ieşise la cosit) este pătruns de "*glasul pământului*".

Tabloul panoramic este realizat cu ajutorul unei ample enumeraţii: "*Porumbiştile, holdele de grâu şi de ovăz, cânepiştile, grădinile, casele, pădurile ...*"; copleşitoare nu este însă întinderea, ci impresia că pământul personificat are viaţă ("*tot pământul ... părea că respiră şi trăieşte*"), devenind personaj de mit; în lumina dimineţii, el pare a fi Nepătrunsul eminescian, trezit la viaţă de razele soarelui.